

SINTEZE LYCEUM

MODELE DE ANALIZE LITERARE ȘI STILISTICE

Ediție îngrijită și prefațată de AL. HANȚĂ

EDITURA ALBATROS





SINTEZE LYCEUM

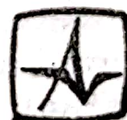
MODELE DE ANALIZE LITERARE ȘI STILISTICE

De la I. BUDAI-DELEANU la ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Ediție îngrijită și prefață de

AL. HANȚĂ

Ediția a II-a revăzută și adăugită



EDITURA ALBATROS • BUCUREȘTI • 1989

1. Cînd, în 1560, Giulio Cezare Scaligero relua, în Poetices libri, *datele poeticii și retoricii aristotelice, imprimîndu-le o nouă semnificație și finalitate, acțiunea sa echivala cu nașterea unei noi „vîrste“ a gîndirii și practicii literare.*

Prindea contur, într-o expunere sistematizată și variată, preocupată de găsirea factorilor care guvernează actul creației, nevoia de ordine și de clarificare specifică sfîrșitului unei epoci plină de căutări creatoare și de exuberanță — Renașterea.

În acest context, „norma“ aristotelică își păstra intacte accepțiile sale generale, dar înregistra o deplasare de termeni în sensul că se subordona conceptul de acțiune, *pînă atunci atotputernic în opera literară, celui de* caracter, *concretizarea artistică a proceselor intime, afective, care au loc în psihologia oamenilor și le determină, în ultimă analiză, reacțiile. Schimbarea materializa efortul antropologiei renascentiste de a armoniza formele tradiționale, genurile și speciile transmise de experiența antichității, cu realitatea spirituală a timpului și de a transforma literatura dintr-un mijloc de delectare într-unul de cunoaștere, de influențare prin intermediul imaginilor și al analizelor interioare a existenței sociale și morale a oamenilor.*

Intr-un anumit fel, preciza Tudor Vianu în Literatura și cunoașterea omului (Figuri și forme literare, *Casa Școalelor, 1944, pp. 29—31),* Poetica *lui Scaligero constituia manifestarea ofensivei conținutului asupra formei, urmărind impunerea în centrul creației a fenomenelor* interioare, *psihologice și morale, în dauna celor exterioare, reprezentate de elementele* „meșteșugului“, *preluare tradițională a formulelor convenționale de exprimare. Inițiativa lui* Scaligero, *sintetizare a unor tendințe care acțio-*

nează pe larg în timpul Renașterii, va avea repercusiuni notabile și asupra dezvoltării criticii artistice și literare, deschizînd drumul realizării unor noi raporturi între realitatea operei *și* comentariul critic.

Dacă pînă atunci modalitatea curent utilizată era cea a confruntării directe a textului *cu un sistem de* reguli *desprins din practica creației și legiferat prin intermediul gramaticii, poeticii sau al retoricii, măsura valorii oferind-o gradul de conformare a operei cu sistemul ideal dar abstract al genului (acțiune, profilul personajului, versificație etc.), de acum înainte încep să fie din ce în ce mai mult solicitate — fără a se renunța integral la primele — unele discipline interesate de existența istorico-socială a omului, precum filozofia, sociologia, etica, istoria etc., discipline extraliterare dar capabile să influențeze și să explice creația literară și rațiunile sale. Cu toate acestea* subiectivitatea *criticului, ca de altfel și a creatorului, rămîne încă multă vreme încorsetată prescripțiilor normative.* Artele poetice *vor cunoaște în epoca clasicismului o resurecție notabilă, convenția formală a genurilor, respectiv prototipurile antichității, avînd un rol de etalon necontestat. Conceptul de* model, *chiar în afectarea sa de către antropologie, obligă scriitorul să respecte anumite structuri raționale imanente și stabile, tradiționale, ca singur drum spre atingerea unor adevăruri ideale.*

Ivită din nevoia înlăturării comentariilor pedante și sterile, în care „atacul" la persoana autorului sau la cea a adversarului ocupa primele rînduri, doctrina clasicismului readuce în actualitate ideea operei ca manifestare artistică patronată de legi specifice; teoretizează, uneori naiv, raportul dintre artă și realitate și încearcă totodată să găsească prin intermediul unui sistem de reguli criterii aproximativ obiective pe care să se întemeieze judecățile critice. În numele verosimilității și al Frumosului *absolut, existent înaintea experienței, clasicismul caută eternul, universalul, localizîndu-l în creațiile spirituale care au înfruntat ruina timpului și în cuprinsul cărora omul oricărei epoci și al oricărui meridian, indiferent de cadrul* istoric *sau* social, *își regăsește pasiunile, natura sa profundă și permanentă. Clasicismul codifică atît conținutul cît și forma operei, intuind în același timp un interesant dar conservator raport între „formele vide", abstracte, ale*

retoricii și cele „pline", individualizate într-o operă dată, primele delimitînd natura și funcțiunile ultimelor.

„Se poate vorbi de clasicism — *scrie J. P. Sartre* — atunci cînd o societate a luat o formă relativ stabilă și cînd ea este pătrunsă de mitul perenității sale, adică atunci cînd ea confundă prezentul cu eternul și istoricitatea cu tradiționalismul (...) cînd forța ideologiei religioase și politice este atît de puternică, iar interdicțiile sale atît de riguroase, că nu e vorba în nici un moment să se descopere tărîmuri noi pentru gîndire, ci numai să se pună în formă legăturile comune adoptate de către elită, în așa fel încît lectura să fie o ceremonie de recunoaștere asemănătoare salutului, adică afirmarea ceremonioasă că autor și lector sînt din aceeași lume și au asupra tuturor lucrurilor aceleași opinii. Astfel, fiecare producție a spiritului este în același timp un act de politețe și stilul este extrema politețe a autorului față de cititorul său. În consecință, portretul pe care autorul îl prezintă cititorului este în mod necesar abstract și complice *(...).*

El concepe istoria ca o serie de accidente care afectează omul etern în suprafață, fără a-l modifica în profunzime. Într-un cuvînt imaginea omului clasic este pur psihologică, pentru că publicul clasic nu are decît conștiința psihologiei sale. De asemenea, trebuie să se țină seama că această psihologie este ea însăși tradițională, ea nu este preocupată să descopere adevăruri profunde, nici să clădească ipoteze"... (*J. P. Sartre,* Qu'est-ce que la littérature? *Gallimard, Paris, 1948, pp. 138—139).*

Fundamentată invariabil pe canoanele artelor poetice, critica clasicistă va promova atitudinile impersonale, seninătatea creatorului, elogiul virtuții și al datoriei, un limbaj solemn, decent, cu reguli stricte, dirijate de principiile simplității, corectitudinii și clarității. În consecință, această critică va fi descriptivă și numai accidental interpretativă, măiestria artistică fiind considerată a ține mai mult de efort, de deprinderea corectă a „meșteșugului" creației și mai puțin de inspirație. În această accepție, criticul este un judecător care constată și sancționează abaterile de la „reguli", mergînd uneori pînă la refacerea „corectă" a operei, conform unei legiuiri pe care i-o oferă capodoperele sau ceea ce este considerat ca atare.

Reflex spiritual al unor vremuri de tumult și de incertitudini, romantismul contestă structurile sociale presta-

bilite sau le deplînge dispariția. Aproape întotdeauna preferințele romanticului converg spre omul individual, urmărind avatarurile unei subiectivități înzestrate cu o sensibilitate hipertrofiată. Și dacă clasicismul era funciar optimist, tragismul însuși înscriindu-se într-o ordine rațională a lucrurilor, scriitorul romantic este melancolic, meditativ, solitar, anarhic-contradictoriu și trăiește intens relativitatea existenței. Lumea evocată de clasicism era cea a Atenei sau a Romei, cu o moralitate stilată, cu personaje arbitrar sublime sau grotești — *în esența lor convenții care reprezentau principii generale aflate în dispută — cu o natură inertă, de cele mai multe ori bucolică, indiferentă la relațiile sale cu omul. Romanticul este cel care naționalizează literatura, înlocuiește universalismul prin culoarea locală, suprimă unitățile de timp și de spațiu și opune subiectelor extrase din mitologia și istoria antică altele desprinse din istoria națională — mai ales din evul mediu — din folclor, biblie, peisaj autohton etc. Natura este umanizată· iar explozia sentimentală cuprinde întreg universul, omul de jos pătrunde în literatură, aducînd cu sine revoluționarea vocabularului și concilierea* sublimului *și a* grotescului, *a* comicului *și a* tragicului *în cadrul* dramei. *Acum predomină lirismul, imaginația, neprevăzutul, misteriosul și, pe alocuri, iraționalul.*

În concepția clasicistă, fără să se neglijeze rolul talentului, tehnica artistică se învață prin ucenicia la școala marilor genii. Romanticul hiperbolizează rolul subiectivității și al imaginației creatoare, subordonează inspirației toate rigorile tehnice, reducîndu-le la simple instrumente de comunicare într-o revelare a mesajului și a sentimentului. Limbajul se îmbogățește, capătă culoare și noi virtuți prin investigarea artistică a unor medii sociale pînă acum prohibite, genurile se interferează și își împrumută reciproc posibilitățile, meditația, balada, poemul filozofic, cîntecul liric etc. se impun în fața satirei sau a fabulei, iar romanul „înmormîntează“ definitiv epopeea.

Din legiuitor, cum era în epoca clasică, criticul devine în romantism un comentator, *care privește opera ca un produs subiectiv, determinat istoric și social. Manifestare a unei individualități creatoare opera este deci, pentru criticul romantic, un eveniment al unei biografii supusă întîmplărilor vieții și reacționînd sub impulsul lor. Opera literară fiind rodul unui ins înzestrat și al neprevăzutului*

rolul criticului nu mai poate fi redus la descrierea configurației obiectului artistic, necesitatea explicării sensurilor inedite ale acestuia și mai ales a conjuncturilor istorice și sociale care l-au condiționat impunîndu-se stăruitor. Istoria, psihologia și sociologia intervin masiv, oferindu-și posibilitățile pentru a lumina meandrele dialogului *purtat între* creator *și* lume. *Sesizarea interdependenței dintre operă și creator și dintre aceste două entități și realitatea materială și spirituală a epocii conduce la plasarea comentariului unui text individual într-o perspectivă istorică, respectiv la* nașterea istoriei literare *și a* monografiei critice. *Și dacă în clasicism criticul promova estetica stabilității formelor, în romantism el propagă plenar pe cea a diversității și a transformărilor, într-o afirmare explicită a libertății de creație și a supremației conținutului de idei. Dar contestînd regula, romantismul va conduce, paradoxal, la teoria lipsei de regulă, care, în ultimă analiză, generează un dogmatism la fel de stînjenitor ca și cel vechi, clasic.*

Orientare cu îndelungate tradiții, cu obîrșie și trăsături încă nu îndeajuns precizate de către istoria literară, realismul apropie literatura de adevărurile existenței, spulberă miturile și reneagă convențiile, obligînd societatea să se condamne prin evidențierea defectuoasei sale organizări. Scriitorul se vrea un cronicar de moravuri și un pictor de medii, iar opera sa un document de viață, un mijloc de cunoaștere întemeiat pe investigarea lucidă și obiectivă a realității, vehiculînd tipuri și situații veridice. Se pune în mișcare o întreagă zoologie umană, condusă de legi implacabile, expresie a acțiunii modelatoare a mediului biologic și a celui istorico-social.

În realism înfloresc romanul, comedia de moravuri, nuvela, portretul satiric și pamfletul, preocuparea pentru conținutul comunicării dominînd pe cea pentru formă. Concepția deterministă, ecou al rezultatelor științelor pozitive aplicat la datele existenței sociale, își pune pecetea și asupra încercărilor critice, care urmăresc analiza și clasificarea faptelor, și totodată aflarea, prin intermediul lor, a cauzelor care le generează. Obiectivele criticii se îndreaptă spre degajarea „esențelor“ din ansamblul manifestărilor generale, trei factori: „rasa, mediul *și* momentul“, *imaginați și consacrați de către Hypolitte Taine, concurînd la examinarea multilaterală a operei și a scriitoru-*

lui și, în ultimă analiză, la judecarea, clasarea și explicarea fenomenelor reținute. Opera literară este considerată ca fiind o parte a ansamblului spiritualității unei epoci și, în această lumină, criticul se simte dator să stabilească raporturile obiectului artistic cu istoria, trecută și prezentă, a literaturii, cu tradițiile genului, mediul social și psihologia autorului (Brunetière), de multe ori analiza literară evoluînd către analiza socială și politică (Paul Bourget).

O ușoară deplasare spre cultul regulei, al seninătății și indiferenței sociale în artă, înregistrată de parnasianism, perpetuarea unor clișee *romantice într-o epocă în care convenționalismul lor devenise notoriu, ca și pretenția naturalistă de a înlătura ficțiunea și generalizarea în artă, ușurează afirmarea mișcării simboliste și a eforturilor sale îndreptate spre interiorizarea și intelectualizarea literaturii. Sporesc acum preocupările cognitive prin intermediul artei, se intensifică aspirația spre dezlegarea misterelor, a esențelor existente* „au delà“ *de natura concretă a lucrurilor, într-o expansiune a stărilor vagi și a incursiunilor în subconștient — a muzicalității, a sugestiei și a concentrării trăirii poetice într-un spațiu lingvistic dominat de polisemie. Rigorile genurilor își pierd aproape* complet *autoritatea, iar versul clasic, în care locurile comune își găsesc justificarea în necesități de ritm și rimă, este înlocuit de versul liber, obligatoriu dens și în întregimea sa metaforic. La rîndul ei, critica se străduie să demonstreze că simbolismul este „expresia individualismului în artă“ și, într-o afirmare deschisă a unicității talentului, să dea curs ideii că există „tot atîtea estetici, cîte spirite originale există“ (Remy de Gourmont,* Les Livres des Masques, *în Roger Fayolle;* La Critique, *A. Collin, Paris, 1964, p. 317). Singura justificare a literaturii este* originalitatea *și de aceea creația literară, emanație a unei personalități, nu poate fi judecată prin aplicarea mecanică a unor reguli uniformizatoare și simplificatoare, ci prin investigarea aprofundată a psihologiei operei și reproducerea ecourilor acesteia în sensibilitatea criticului.*

Simbolismul deschidea astfel perspectivele impresionismului critic, care, după cum se exprima un cunoscut teoretician al problemei, separînd istoria literară, *cercetarea obiectivă, supusă adevărului faptelor, de* critica *literară, impresie subiectivă de lectură, asemuia cititorul-critic, cu*

un călător căruia nu i se cere să întocmească harta itinerarului parcurs, ci doar să comunice impresiile voiajului. „Criticul literar — *scrie Faguet* — începe acolo unde istoricul literar termină, sau mai curînd, se află pe un cu totul alt plan geometric decît istoricul literar" *(Emile Faguet,* L'Art de lire, *Hachette, Paris, 1912, p. 140). La rîndul său, Benedetto Croce, consemnînd imposibilitatea judecăţilor definitive, consecinţă a neputinţei noastre de a reţine şi explica integral misterul, frumuseţea unei opere, va încerca să precizeze că arta este trecerea spontană a impresiei în expresie, calitatea impresiei determinînd formele şi culorile, iar ceea ce denumim conţinutul operei materializîndu-se în unitatea de nedesfăcut cu forma sa. Limba operei literare devine deci scopul cercetării, iar estetica o „ştiinţă a lingvisticii generale", cu tot ceea ce formularea presupune. În concluzie, afirma Croce, opera poate fi admirată şi interpretată numai la nivelul întregului. Încercarea de a-i secţiona componentele în vederea unor analize detaliate este sinonimă cu distrugerea ei. Creaţia literară place sau nu în raport cu identitatea de sensibilitate şi idealuri ce se stabileşte între scriitor şi lector.*

Cu toate acestea, vechile modalităţi îşi păstrează funcţiile lor ordonatoare, într-un continuu proces de diferenţiere şi multiplicare a atitudinilor, constituind un sistem relativ fix la suprafaţă dar plin de mişcare şi varietate în adîncuri (vezi Tudor Vianu, Masca Timpului, *Arad, 1926, pp. 47—48). De aceea raţiunea analizelor de amănunt se justifică în măsura în care acestea urmăresc clarificarea ansamblului operei şi oferă argumente pentru impunerea impresiei subiective, de lectură.*

Structuralismul a introdus în cercetare obligativitatea studierii obiectului în toate implicaţiile sale, preciziunea detaliului şi sobrietatea concluziilor, încercînd să suprime acel „duplex veritas" — pe care îl condamna Leo Spitzer şi care separă studiul limbii de studiul literaturii. Dar, stabilind organizarea şi relaţiile interioare ale obiectului, la nivelul maximei abstractizări structuralismul nu poate justifica provenienţa şi sensurile sistemului, raporturile sale cu fenomenele de altă natură, dat fiind antagonismul superficial pe care îl sesizează şi îl aplică între sincronie şi diacronie. *Exercitîndu-se pe fenomene „stabilizate", închise intervenţiei timpului, cercetarea structuralistă este obligată, aşadar, să apeleze, la rîndul ei, ca şi vechile mo-*

dalităţi critice, la interpretarea faptelor semnalate şi inventariate. Altfel există riscul întocmirii unor ierbare lingvistice sau a stabilirii dimensiunilor unei clădiri, cu precizarea numărului încăperilor, fără a se putea ajunge la identitatea spirituală a acelor care le locuiesc; pe scurt, sub masca înşelătoare a unei false noutăţi metodologice, ne reîntoarcem la o epocă de mult revolută a criticii.

Sensurile istoriei nu pot fi eliminate din critică. În realitate, preciza G. Călinescu, „istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparaţiune a explicării în perspectivă cronologică“ (G. Călinescu, Tehnica criticii şi a istoriei literare, Principii de estetică, E.P.L., Buc., 1968, p. 74).

Raţionalistă şi atemporală ca în clasicism, istorică şi socială ca în romantism, deterministă şi pozitivistă, stabilind strînsele legături dintre mediu, autor şi operă, dintre opere şi istoria genurilor, ca în ultima parte a secolului al XIX-lea, estetică sau psihologică şi istorică, dogmatică sau explicativă, obiectivă sau subiectivă etc., ca în veacul nostru, în toate ipostazele sale critica exprimă conştiinţa de sine a unei literaturi, imaginea raporturilor sale cu publicul, sinteza aspiraţiilor spre progres şi perfecţiune. Ea materializează totodată, în liniile sale majore, variaţia în timp a unor noţiuni esenţiale ca: Adevăr, Frumos, Gust etc., delimitînd idealul estetic al unei epoci ca şi temperamentul, personalitatea criticului. Prezenţa unor instrumente de lucru cu textul, extrase atît din practica creaţiei, cît şi din aceea a lecturii, şi impuse de materialul specific de comunicare al literaturii, limba, chiar dacă în actul critic nu se exprimă la lumina zilei, şi sînt indiferente faţă de atitudinea ultimă, generalizatoare, pe care criticul o emite cu privire la operă, constituie condiţia elementară a oricărei investigaţii.

Compromise parţial prin utilizarea lor abuzivă de către clasicism, Poetica şi Retorica, manifestare generalizată a practicii literare, cunosc în ultima vreme o notabilă revenire în actualitate. Fireşte, nu se mai prescriu „norme“ şi nici nu se mai întocmesc judecăţi de valoare prin confruntarea mecanică a operei cu regula. Apologia romantică a personalităţii artistului şi a rolului său revoluţionar îşi păstrează ecourile, cititorul modern reţinînd nu ceea ce se încadrează docil seriei, ci ceea ce, prin inedit şi unicitate, se abate de la ea. Esenţiale în literatură, ca artă a

cuvîntului, sînt talentul, inspirația și măsura în care concluziile, sensurile operei, contribuie la creșterea posibilităților omului de a cunoaște și a se autocunoaște. Timpul operei *este invariabil prezentul, realizat prin intermediul lecturii. Atitudinea artistului, dincolo de temele și procedurile utilizate se clasifică în raport cu acest prezent, materializare a identității sau a divergențelor care se ivesc între* operă *și* lector. *Paradoxal deci, tradiția și perspectivele unei culturi se oglindesc în prezentul ei. Căci deși, pe scara valorilor epocile literare și scriitorii nu se compară prin reducție, există și în acest domeniu un proces neîntrerupt de acumulări și de salturi, lente sau violente, o aspirație continuă spre progres și perfecțiune. Operele nu evoluează, literatura însă da.*

Precizîndu-și noutatea prin depășirea experienței precedente, artistul mărturisește, implicit, abandonarea unor modalități banalizate printr-un uzaj prea intens. În acest sens, Retorica *și* Poetica, *sinteze ale organizărilor tehnice, permit nu numai „calificarea" talentului, înzestrîndu-l cu instrumentele necesare creației, dar și depășirea stărilor anterioare.*

În acest sens, unul dintre protagoniștii noii critici, Gerard Genette, dezbătînd raporturile dintre ineditul inspirației și caracterul numai relativ stabil al tehnicii, *manifestare a naturii lingvistice,* de vorbire *în imagini a literaturii, în încercarea de a trasa limitele între viziunea teoretică a clasicilor și cea a modernilor, ajunge la concluzia că* „retorica clasică avea o conștiință ascuțită a acestui sistem *(literar, n.n.)* pe care îl formula în teoria genurilor. Exista epopeea, tragedia, comedia etc., și toate aceste genuri se repartizau în totalitatea cîmpului literar. Ceea ce lipsea acestei teorii era dimensiunea temporală, ideea că un sistem poate evolua. Boileau vedea sub ochii săi moartea epopeii și nașterea romanului, fără să poată integra aceste manifestări în Arta sa poetică.

Secolul al XIX-lea a descoperit istoria, dar a uitat coeziunea ansamblului; istoria individuală a operelor și a autorilor șterge tabloul genurilor" *(Gerard Genette,* Figures, *Seuil, Paris, 1966, p. 166).*

2. *Încercările de sistematizare a principalelor caracteristici „tehnice" și funcționale ale textului literar au o tradiție destul de îndelungată în cultura noastră.*

Precumpănitor didactice, aceste prime strădanii urmăresc să explice cititorilor „înțelesul stihurilor, cum trebuiește să se citească“ sau „înțelesul pildelor ce sînt în stihuri“ (Miron Costin, Predoslovie *și scurta „postfață“ la* Viața lumii), *ori oferă, în cadrul unor conștiincioase „Scări a numerelor și cuvintelor streine tîlcuitoare“, precizări interesante despre natura și rolul figurilor retorice și poetice sau ale formei genurilor în exprimarea unui conținut de viață. Întîii noștri autori de gramatici (D. Eustatievici, Macarie-ieromonahul, Ienăchiță Văcărescu) vor anexa lucrărilor lor, conform tradiției clasice, unele compendii de* gramatică a poeziei, *preocupate exclusiv de latura lingvistică a genului, rudimentare în detaliu, dar înnobilate de intenția valorificării potențialului expresiv al limbii noastre.*

O imagine completă a procedurilor de bază utilizate atît în arta vorbirii cît și în cea a scrisului — alcătuită prin consultarea unor opere anterioare (Aristotel, Cicero, Quintilian etc.), pătrunse însă de un dogmatism incurabil ca și de stîngăcii în aplicarea „normei“ generale, clasice, la posibilitățile specifice ale limbii noastre — o datorăm Retoricii *din 1798, a lui I. Molnar—Piuariu. Comentarii pertinente, deși parțiale, mărturisind o matură intuire a armoniei dintre conținut și formă ca și capacitatea adaptării tradiției universale la propriile noastre realități, cu detalieri care interesau atît tematica literaturii, cît și unele noțiuni fundamentale ale tehnicii expresiei, oferă* Țiganiada *lui Budai-Deleanu în ansamblul său, și, mai ales, notele-comentariu, dialogate, care o însoțesc.*

În strădania sa lăudabilă de a transmite contemporanilor abecedarul culturii și de a deschide, sub presiunea marilor solicitări naționale și sociale, noi perspective literaturii, Ion Heliade Rădulescu întocmea în 1831, prin compilarea unor texte franceze, Regulile *sau* Gramatica poeziei, *succintă precizare a principalelor trăsături distinctive ale procesului de creație, ca și ale rezultatului său, opera literară. Luptîndu-se cu inerția conservatoare a contemporanilor și cu dezinteresul lor față de destinele literaturii naționale, într-un context în care esteticianul este dublat de intențiile metodologic-didactice ale profesorului, Heliade scria:*

„Și altă dată am mai vorbit, și înaintea mea mii de oameni, că toată știința și meșteșugul își are limba sa. Așa

eu am văzut mulți oameni luînd cîte o carte în mînă, și dacă este scrisă într-o limbă care nu o cunoaște, o închide și o lasă jos, zicînd că nu știe acea limbă, și de îi este plăcută, mai adaugă că ar dori să o învețe. Acum să mai fac o întrebare: Învățat-ai sau știi Domnia-ta limba Poeziei? — Ba nu! — Apoi iată, Domnule, pricina pentru ce nu înțelegi. Poezia își are limba ei, ca și toate celelalte științe și meșteșuguri, și, ca să o înțelegi trebuie să o înveți, precum se-nvață toate limbile, ba încă să treci și prin toate învățăturile care te pot face destoinic a învăța acest meșteșug frumos“ *(Ion Heliade Rădulescu,* Regulile *sau* Gramatica poeziei, *traduse în românește de I. Eliad, 1831, București, pp. III—IV).*

Talentul rămîne, incontestabil, condiția elementară a creației. Pentru a deveni realitate el trebuie însă investit cu sinteza experiențelor anterioare desfășurate în domeniul artistic respectiv și concretizată în mijloacele de lucru pe care tradiția și particularitățile limbii naționale le impun. Fără cultură nu există talente, iar fără talente, inversînd planurile, nu există posibilitatea depășirii mediocrității sau a epigonismului. Marile opere călăuzesc, prin semnificațiile lor multiple, noile eforturi creatoare ca și procesul de receptare a lor de către public. Ele oferă atît codurile creației propriu-zise, cît și pe cele ale refacerii acesteia în actul critic, influențînd în egală măsură ambele entități interesate: cititor și critic. Înțelegînd prin critică o judecată, *Heliade preciza că orice verdict obiectiv se întemeiază pe un* sistem de legi. *Acestea nu sînt însă invenții arbitrare, ci o sumă de percepte impuse de experiența universală și națională, obligatorii atît pentru scriitor, cît și pentru lector.*

Lipsa unei tradiții îndelungate și variate a literaturii noastre beletristice îl determină pe Heliade să proclame inoportunitatea criticii literare moderne la noi, și să inițieze o largă acțiune de traducere și editare a capodoperelor universale cu scopul mărturisit de a oferi modele *de urmat, a mlădia limba literară, a împămînteni regulile versificației și ale genurilor literare și mai ales a emancipa gustul contemporanilor. La această inițiativă a sa subscrie, completînd-o, majoritatea oamenilor luminați ai timpului, elogiul adus* informației, corectitudinii *și* progresului *fiind sesizabil în activitatea lui Gh. Asachi, Simeon Marcovici*

(Curs de retorică, *1834*), *G. Bariț, A. Mureșanu, T. Cipariu* (Elemente de poetică, metrică și versificațiune, *Blaj, 1860*).

Deplasarea obiectivelor teoretice de la gramatică și poetică, respectiv de la meșteșug și formă — de altfel prima mare acțiune de naționalizare a experienței universale la noi — spre conținutul ideologic, autohton, se va produce în opera lui C. Negruzzi și chiar a lui Heliade însuși, în gîndirea Foii pentru minte, inimă și literatură, *în activitatea* Daciei literare, *ca și în revistele lui Alecsandri, Odobescu, Hasdeu, Sion etc. În această privință,* Dacia literară *nu încheia o epocă, ci o completa, adăugîndu-i noi înțelesuri. Și dacă în epoca de început a lui Heliade spiritul critic era preocupat de preluarea și adaptarea formelor evoluate ale culturii universale, acum eforturile țintesc valorificarea lor creatoare prin abordarea realităților naționale și afirmarea rolului personalității artistice în impunerea originalității și a principiului* calității *în fața celui al* cantității.

Analiza critică a textelor nu se mai reduce la investigarea, fundamentată pe principiile gramaticii și ale versificației, a calității execuției formale, ci se străduie să extragă sensurile umane, naționale și sociale ale contribuțiilor și să precizeze rolul lor în impulsionarea progresului. În concepția teoreticienilor români ai timpului (Baronzi, C. A. Rosetti, D. Bolintineanu, Pantazi Ghica, I. Missail, C. Esarhu, D. Berindei și chiar Radu Ionescu) arta are funcții sociale distincte, conținutul comunicării scuzînd eventualele deficiențe ale exprimării. În acest sens, deși precedată în parte de unele comentarii ale lui C. Baronzi, A. I. Odobescu și Radu Ionescu, „O cercetare critică asupra poeziei române la 1867“, *a lui Titu Maiorescu, născută din explorarea critică a poeziei noastre de pînă atunci, se recomandă ca un moment al atingerii deplinei maturități, punctul în care* condiția materială *a literaturii, dezbătută de Heliade, și cea* ideală *încurajată de Kogălniceanu și contemporanii săi, își găsesc în planul ideologiei literare* o armonizare *deplină, fenomenul constituind premisa elementară a originalității și a impunerii principiului desăvîrșirii artistice.*

Clasicismul lui Maiorescu, căruia i se asociază marile reușite ale poeziei, prozei și teatrului din timpul său, duce deci la împămîntenirea ideii de talent artistic și la eli-

minarea diletantismului, a prozei rimate și a imposturii în creație și, concomitent, a elogiilor gratuite în critică. In exegeza maioresciană abundă notele de directivă, de expunere a unor principii generale, pe care, cu rațiuni diferite, le întîlnisem și în epoca heliadistă. Analizele la obiect sînt destul de rare, încheindu-se cel mai adesea prin reproducerea unor percepte care vizează în primul rînd creația în general și în foarte mică măsură operele particulare.

Dacă pentru Heliade critica era genul care consacra maturizarea unei literaturi, pentru Maiorescu apariția unor mari valori este sinonimă cu actul de suprimare a unei acțiuni de îndrumare, care își pierde obiectul existenței sale. În această perspectivă, inițiativele critice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea au meritul de a atenua unele exagerări maioresciene, de a evidenția natura socială a frumosului artistic și de a oferi o platformă, o sumă de principii diriguitoare actului critic. Astfel, pentru prima oară în cultura noastră prindeau viață aspirațiile lui Mihail Kogălniceanu prin formularea sistemului unei critici obiective în care se stabileau interdependențele dintre mediu, autor și operă, dintre ideologia colectivă și cea individuală, ca și raporturile dintre operă și public. Dar pe cît de impresionant este Gherea în sesizarea naturii istorico-sociale a artei, a capacităților sale etice și educative, pe atît de vulnerabil este în analiza specificului imaginilor artistice și a mijloacelor de realizare. Căci deși obiectivele criticii lui Gherea prevăd formularea unui răspuns cu privire la influența operei asupra cititorilor și a mijloacelor prin care aceasta se exercită, rareori, sau aproape deloc principiul găsește concretizare practică.

Deplina emancipare a literaturii noastre, creșterea conștiinței propriilor sale posibilități și valori, înmulțirea preocupărilor tematice ca și a modalităților estetice, conduc la diversificarea criticii literare și la cristalizarea definitivă a conceptului. Perfecțiunea formală spre care tinde Macedonski și școala sa nu anulează caracterul militant, angajat al întregii noastre literaturi, puternicul sentiment de responsabilitate față de cuvîntul scris și consecințele sale civice degajîndu-se chiar și atunci cînd se hrănește din erezii.

Intensificarea luptelor sociale are repercusiuni adînci nu numai asupra creației literare propriu-zise, ci și asupra

ideologiei și criticii literare. „Infernul rural", cu toată lumea sa de suferințe și aspirații frînte, se va oglindi contradictoriu în gîndirea lui Nicolae Iorga, în timp ce apologia autohtonismului, a specificului național, conceput ca fundament al afirmării noastre spirituale, va constitui osatura spiritului critic al lui Garabet Ibrăileanu.

Eugen Lovinescu reabilitează conceptul universal de imitație, stabilește raporturile dintre rațional și universal în cultură și artă, fundamentează ideea dezvoltării sincronice a literaturilor moderne, militează pentru lărgirea tematicii literaturii prin includerea vieții citadine și, în același timp, sondarea existențelor interioare, psihologice. Adept al impresionismului critic, Lovinescu „scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabilește filiațiunea, o așează în categoria ce i se potrivește, îi face radiografia internă, întocmește liste de cuvinte și de imagini, dar toate aceste observații sînt subsumate unei impresii totale, sublimate într-o imagine critică" *(G. Călinescu,* Istoria literaturii române. *Compendiu, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 311). Criticul este un contemporan, care își transmite impresiile sale de lectură, și, întemeiat pe credința inexistenței unor criterii obiective de stabilire a judecăților, propovăduiește relativitatea lor.*

Deși înrudit cu sistemul de gîndire lovinescian, prin acceptarea ideii autonomiei esteticului, *Mihail Dragomirescu se situează la un pol opus, profesînd un clasicism modern, fundamentat pe conceptul de* capodoperă, *din care deduce o „încrengătură" de reguli, aplicabile la detaliile unui text, dar greu de susținut într-o analiză de ansamblu.*

Cu George Călinescu și Tudor Vianu, critica literară devine din extensivă, intensivă. *Se conturează distinct raporturile dintre actul critic, sincronic, și perspectiva lui istorică, de fapt dispunerea în timp a unor judecăți critice efectuate de pe pozițiile sensibilității momentului, ca și cele dintre operă, singura realitate obiectivă și definitivă, și critica literară mereu minată în afirmațiile sale de intervenția subiectivității.*

Istoria literară își multiplică „punctele de vedere" și, în același timp, modalitățile, iar stilistica, beneficiind de condiția ei de „știință de intersecție", își impune personalitatea, îndreptînd cercetarea de la contemplarea orizontală spre prospecțiunile verticale.

3. Diversificîndu-și preocupările și devenind filologică, sociologică, istorică, biografică, tematică etc., deci maturizîndu-se, critica s-a îndepărtat în același timp, paradoxal, de obiectul specific care i-a justificat nașterea: opera literară.

Intervenția legitimă a istoriei generale, a considerațiilor sociologice, a documentaristicii ca și interesul pentru evenimentele vieții autorului, se soldează nu rareori cu „strivirea" operei, eliminîndu-i atributele sale specifice, de manifestare a artei cuvîntului, de gîndire în imagini sensibile, reducînd-o la nivelul unei pastișe mai mult sau mai puțin fidele a realității sau la cea a unui fenomen accidental, declanșat de existența diurnă a scriitorului și utilizabil ca argument, printre altele, în expuneri cu diverse intenții. Neajunsul este sesizabil în special în manualele școlare și în cursurile universitare, în care permanenta modalitate bipolară, viața și opera scriitorului X, rupe istoria generală de istoria operei, iar studierea separată a ideilor sau a personajelor de limbajul operei conduce la denaturarea concepției pe care o avem despre strînsa legătură dintre conținut și forma sa. Pe de altă parte considerațiile generale istorico-sociologice, care preced așa-zisa analiză a operelor, delimitează de obicei un soi de parametri convenționali, cărora opera este obligată aprioric a li se supune. Foarte rar întîmpinăm o istorie a operelor, adică reconstruirea epocii și a peisajului uman prin intermediul obiectului artistic, ceea ce ar duce la concretizarea adevărului potrivit căruia în limbajul artei, cu diversele sale posibilități combinatorii și în strînsa sa dependență cu practica, se află încrustată istoria lucrurilor și a existenței umane care le-a plămădit.

Comentariile critice dezbat de cele mai multe ori probleme ale ansamblului creației, țintind printr-un exces de comparativism delimitarea trăsăturilor ideale ale unor scrieri posibile, și în foarte mică măsură explicarea detaliată a operelor existente. În același timp pasiunea pentru biografie și pentru reconstituirea istorică, atît de necesare înțelegerii unui text literar, se transformă într-un fel de lucru în sine, pentru care opera nu constituie, cum spuneam, decît un element accesoriu, ilustrativ. Alteori interesul pentru „sinteze" înlătură deliberat preocuparea pentru detaliu, în așa fel încît concluziile comunică doleanțe,

principii, rigori etc., dar foarte rar acestea servesc la luminarea unei lucrări concrete.

Fără îndoială, expunerile generale, orientate spre elucidarea unor probleme filozofice și estetice privind natura și rolul creației literare, ca și cele care urmăresc o dominantă a unei opere *sau a unei* serii de opere *au importanța lor, pe care nimeni nu o contestă. Ca în orice domeniu și aici însă orice sinteză presupune o mare experiență, familiarizarea cu* detaliul, *respectiv capacitatea de a investiga în totalitatea compartimentelor sale opera și de a utiliza în cunoștință de cauză instrumente de lucru dintre cele mai adecvate, care să permită descifrarea sensurilor imaginii, descoperirea organizării ei, precizarea modului în care structurile abstracte (genuri, specii, tipuri posibile de versificație, tropi etc.) pot deveni, grație artistului, structuri particulare. Studiile psihologice, psihanalitice, sociologice, etnografice, filozofice, de istoria ideilor, documentare etc., îmbinînd analiza cu sinteza, descripția cu interpretarea, cazul particular cu seria posibilă ori reală trebuie să pornească de la atributele unui text și să se reîntoarcă la ele, descoperind noi înțelesuri și perspective.*

Așadar, abandonarea „individualului“, chiar și în cazul dizertațiilor generale, este, sau ar trebui să fie, numai aparentă, acestea întemeindu-se, declarat sau tacit, pe sinteza unor observații particulare. De la constatarea trăsăturilor lingvistice la stabilirea identității specifice a imaginilor artistice și de la sensurile concrete, cele mai accesibile cititorului „profan“, la cele aflate dincolo de aparența anecdoticii sau a stării lirice direct afirmate, respectiv de la denotație la conotație, amănuntului operei trebuie să i se alăture, firește, în aspirația lărgirii sensurilor, concursul celorlalte științe ale spiritului, care aduc cu ele perspectiva *și* gustul *timpului.*

Totodată modalitățile așa-zis exacte, *născute din resurecția actualizată a gramaticilor și a retoricilor, interesate în primul rînd de identificarea unor structuri formale și particularități tematice repetabile, rămîn la stadiul unor simple constatări în cazul în care nu intervine aprecierea critică, manifestare a unui punct de vedere, care poate fi identic sau divergent față de cel al scriitorului, dar întotdeauna întemeiat pe realitățile creației. Aceasta deoarece critica „exactă“ limitează acțiunea arbitrariului, a divagației și a amatorismului în cercetarea literară, dar nu su-*

primă intervenția impresiei și nici nu rezolvă misterul acelui „nu știu ce“, despre care vorbeau clasicii. De cele mai multe ori îl ignoră, refugiindu-se în conceptul de literaturitate, în interiorul cărora obiectele își pierd conturul lor particular; de fapt ceea ce ne interesează în primul rînd, respectiv atributele de literatură impregnate de istorie și diversitate.

Esențialul în înțelegerea literaturii rămîne deci în continuare lectura, care, în manifestările sale, materializează două dintre ipostazele criticii: cea pasivă, contemplativă, cu impresiile produse de contactul cu textul neexprimate și devenită activă, prin trecerea din domeniul impresiei tacite în cel al impresiei afirmate (Tzvetan Todorov, Poetique, în Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustapha Safouan, François Wahl, Qu'est — ce que le structuralisme, Edition du Seuil, Paris, 1968, pp. 99—166). În esența sa ceea ce denumim lectură este în realitate un dialog purtat între operă și cititor, în așa fel încît se poate vorbi de existența operei numai în măsura în care lectorul o percepe și reușește să refacă în propria sa conștiință lumea de idei și sentimente comunicată de artistul creator.

În interiorul relației operă-cititor, deci în confruntarea dintre două sensibilități, intervin mijloacele de comunicare, unele incluse în actul literar propriu-zis, altele împrumutate din cultura generală a celor doi termeni și solicitate de asociațiile ce se pot ivi în cadrul dialogului. Totodată, deși se exprimă o singură dată, definitiv, opera poate fi reactualizată la infinit, împrumutîndu-i-se de către cititor sporul de sensibilitate pe care umanitatea l-a cîștigat în devenirea sa și cu care l-a învestit. În această direcție concepem creația literară ca pe un fenomen deschis, favorabil interpretărilor celor mai diverse, dar închis în unități specifice, genurile și speciile literare. Lectura devine în acest caz o încercare de decodificare și de întregire a operei, de deplasare și de reorientare a înțelesurilor, fiind preocupată în același timp de modul în care un text este organizat într-un gen sau în altul. Concluzia derivată din confruntarea fondului de cultură și sensibilitate al lectorului cu opera, permite stabilirea abaterilor, sinonime de cele mai multe ori cu originalitatea. Stăpînind teoria genurilor, artistul o poate subordona intențiilor sale și, determinat de acestea, transforma sau perfecționa. Cititorul cunoscînd normele creației literare capătă posibi-

litatea de a pătrunde sensurile multiple ale imaginii artistice, un bun instrument de lucru și o metodă adecvată constituind condiția elementară a înțelegerii. Dar luate în sine, formula genurilor sau norma prozodică nu au nici o valoare emoțională, așa cum cuvîntul, ca unitate semantică independentă exprimă întotdeauna o realitate neutră. Sensurile figurate ale cuvintelor, ca și materializarea potențialului expresiv al versificației sau retoricii, apar doar în interiorul unui context, concretizare a unei modalități neprevăzute, inedite, generată de sensibilitatea unei personalități care se comunică și comunică. Așa stînd lucrurile, limbajul gramaticii nu se suprapune celui al literaturii și de aceea încercarea de a formaliza diversitatea apare, cel puțin, inoperantă. În gramatică sînt codificate realități invariabile. În literatură impresionează în special excepțiile. Un trop sau un picior metric rămîn simple posibilități oferite tuturora, scheme generale lipsite de suflet, atîta vreme cît nu sînt investite cu un conținut inedit, căruia îi servesc ca înveliș. Se nasc o dată cu opera și nu au înțeles, și respectiv, valoare emoțională decît în economia ei. De aceea normele poeticii, metricii sau ale genurilor trebuie înțelese ca o simplă canava, ca un fundal pe care se brodează frumuseți și destine irepetabile. Cercetarea lor este abstractă, inutilă, în afara relației dialectice dintre conținut și formă, dintre parte și întreg, dintre idee și expresie. Noțiunea de muzică presupune melodie și nu note disparate, așa cum schema unui roman nu poate fi considerată ca reprezentînd romanul ca atare. S-a spus că încercarea de a studia componentele operei ar distruge opera. Aceasta ar fi posibilă în cazul cînd cercetarea s-ar limita la ruperea arbitrară a unor fragmente, neglijînd armonia ansamblului. Decupajele efectuate asupra operei în cursul analizei au un caracter pur didactic, disecția amănuntului constituind premisa sintezei întregului. Interdependența dintre anatomie, fiziologie și etiologie, pe care o preconiza Ibrăileanu în actul critic, reprezintă în realitate un fenomen care caracterizează opera artistică și componentele sale. Aceasta deoarece textul literar nu este o simplă organizare tehnică, ci o structură semnificativă, un mod original de exprimare în imagini, în care elementele, la originea lor comune, amorfe, capătă, sub presiunea mesajului proprietăți inedite, subordonate unui nou mod de a vedea lumea și de a utiliza limba.

Deși nu pot fi recomandate modalități unice de investigare — specificitatea operei și individualitatea criticului determinînd procedura — se poate opina totuși că în orice analiză literară interesează delimitarea naturii, structurii și sensului operei abordate. Printr-o judicioasă defalcare a planurilor operei, pot fi cercetate atît părțile independente, „unitățile minimale", cît și, mai ales, relațiile dintre ele, investigația stilistică sau retorică conducîndu-ne la descoperirea rațiunilor estetice ale imaginii, iar în ultimă analiză la caracterizarea întregii arhitecturi.

Studierea relației dintre modalitățile interioare condiționează delimitarea perspectivei operei, conturarea ordinei dintre secvențe (simetrică, asimetrică sau dezechilibrată), identificarea inspirației dominante, a acțiunilor centrale și a celor paralele, conturarea opoziției dintre personaje și a procesului de caracterizare reciprocă, a raporturilor dintre inspirație și observație, dintre analiza interioară și acțiunea exteriorizantă etc. Ordinea faptelor și relația dintre tranzitiv și intranzitiv precizează natura și organizarea operei, preponderenței monologului, descripției sau dialogului corespunzîndu-i natura lirică, epică sau dramatică a textului. Reconvertite în conștiința lectorului, sensurile figurate, refac, în sens invers și la o altă scară, drumul de la abstract la concret, acționînd atît asupra intelectului cititorului, cît și asupra sensibilității sale generale, producînd incontestabile consecințe etice și educative.

Analizată și explicată în structura ei specifică, individuală, opera își dezvăluie concomitent construcția, relația dintre mijloacele tradiționale și cele inovate de către artist, deci raportul dintre tradițional și individual, și mai ales intențiile ideologice și artistice urmărite, echivalență a sensurilor social-istorice pe care fiecare creație și le propune.

Stilul unui scriitor, sau ceea ce denumim ca atare, nu interesează decît în măsura în care îl raportăm la conținutul operei și constituie în același timp modul deosebit, diferențiat de limbajul comun, de exprimare a unei realități specifice. Aceasta pentru că literatura este — simplificînd lucrurile — manifestarea unui raport de simultaneitate dintre idee și limbaj în cadrul unei unități caracteristice, individuale și inedite — imaginea artistică. De aceea putem vorbi de limba unei scrieri literare numai în mo-

mentul în care abordăm în întregimea ei reprezentarea pe care o materializează.

Totodată este de la sine înțeles că pentru a fi convingătoare, în permanenta sa fidelitate față de operă, orice încercare critică nu se poate dispensa de cîteva obiective fundamentale, ca de pildă: cunoașterea genezei social-culturale și psihologice a textului, delimitarea trăsăturilor de ansamblu ale creației scriitorului respectiv, clasificarea problemelor generale și a celor de amănunt, desprinderea contribuțiilor individuale aduse de către autor în cadrul genului sau al preocupărilor de factură asemănătoare, în sfîrșit demonstrarea adevărului potrivit căruia valoarea estetică este singulară: rodul unei individualități originale care exprimă idei și sentimente inedite prin mijlocirea unor procedee, unele dintre ele vechi ca „forme vide", dar mereu apte la învestitura noului.

Încadrarea operei în seria genului, precizarea influențelor exterioare, a raportului dintre tradițional și noutate, dintre realitatea obiectivă și cea imaginată, survin la nivelul caracterizării finale, ca un corolar al unui efort care a încercat să circumscrie, acceptînd deliberat relativitatea rezultatului — un fenomen recalcitrant la judecățile definitive — opera literară.

•

Culegerea de față întrunește unele studii de teorie, critică și stilistică literară care, sperăm, vor putea fi utilizate cu folos ca îndrumar metodologic în predarea de către profesori a literaturii române în școală și la deprinderea elevilor cu instrumentele specifice ale cercetării și înțelegerii operelor.

Nu ne propunem să acoperim, prin textele selectate, întreaga suprafață a istoriei noastre literare, și nici să epuizăm toate modalitățile critice atît de diverse și, în același timp, atît de divergente în ultima vreme.

Date fiind scopurile pronunțat didactice ale antologiei noastre, ne-am orientat spre unele contribuții de mare reputație și circulație care propun sau sugerează o posibilitate prin care pot fi abordate un concept sau o problemă de istorie literară, o operă în întregul ei, un fragment izolat sau un detaliu caracteristic.

Textele pe care le oferim au, dincolo de valoarea lor intrinsecă, un caracter orientativ, și trebuie considerate

ca atare. În ultimă analiză, fiecare profesor de literatură este un estetician, istoric și critic literar laolaltă. Aceste trei ipostaze determină prezența activă a profesorului în cadrul lecției de literatură și, fără îndoială, conduc la reușita intențiilor sale: îndrumarea lecturii, formarea înțelegerii și a judecății artistice a elevilor, sesizarea valorilor umane și a formelor artistice caracteristice în care ele se prezintă, însușirea terminologiei critice etc., cu alte cuvinte creșterea unor oameni culți, sensibili și receptivi la adevărurile comunicate de operele literare.

Atît prin prefață, cît și prin textele selectate am încercat să acredităm ideea că literatura este rezultatul experienței sociale a omului, un mod de cunoaștere specifică a realității, fundamentată pe vocație artistică și inspirație. Totodată, fără să negăm rolul concepțiilor generale despre nașterea literaturii și funcțiile sale social-politice, în explicarea ansamblului fenomenului am încercat să demonstrăm multitudinea căilor de cercetare a adevărurilor etice și estetice ale creației literare. Așadar nu putem aplica o metodă universal valabilă în cercetare. Aceasta pentru că fiecare operă are propria sa istorie, propriul său destin. Subordonată tradiției genului din care face parte, ea este, în același timp, și o abatere de la „normă", un punct de vedere inedit care întregește spațiul cunoașterii și oferă premisele progresului acestuia.

De aceea, fără a minimaliza importanța lecțiilor de orientare generală, a reconstituirilor de epoci, curente literare sau biografii, ne permitem să atragem atenția că esențialul în receptarea literaturii îl constituie ampla investigare, cu mijloace adecvate, a textului, interpretarea lui ca manifestare artistică și nu simpla repovestire parafrazată a subiectului sau a ideilor. „Studiul textelor — *scria clasicul francez La Bruyére* — nu poate fi niciodată recomandat destul, este drumul cel mai scurt, cel mai sigur și cel mai agreabil pentru orice gen de erudiție; alegeți lucrurile de primă mînă; mergeți direct la sursă, mînuiți și remînuiți textele; memorizați-le; citați-le în diverse ocazii; gîndiți-vă mai ales să pătrundeți sensul în toată întinderea sa și în toate circumstanțele sale; puneți de acord un autor original, adaptați principiile sale, trageți dumneavoastră înșivă concluziile; primii comentatori s-au aflat în situația în care eu doresc ca dumneavoastră să fiți; nu împrumutați clarificările lor, și nu urmați vederile

lor decît acolo unde cele ale dumneavoastră vor fi prea limitate; explicațiile lor nu sînt ale dumneavoastră și pot să vă scape cu ușurință; observațiile dumneavoastră, dimpotrivă, nasc din propriul dumneavoastră cuget și rămîn aici, regăsindu-le cel mai adesea în conversație, consultație și în discuție. Aveți plăcerea să vedeți că nu ați fost oprit în lectură decît de dificultățile care sînt de neînvins unde și comentatorii și scoliaștii înșiși rămîn insuficienți, atît de fertili de altfel, atît de abundenți și de încărcați de o vană și pompoasă erudiție în fragmente clare, și care nu fac osteneală nici unora și nici altora" (*La Bruyére*, De quelques usages . . ., 72).

Criteriul selectării textelor din cuprinsul culegerii l-a constituit axarea lor pe un anumit gen, problemă sau operă individuală.

Prima secțiune „Natura și conținutul conceptelor" *precizează aspectul specific, proprietățile și funcțiile cîtorva concepte fundamentale ale cercetării literare, cum ar fi* critica și istoria literară, stilul și varietățile sale, *avînd un caracter programatic, orientativ.*

Cea de a doua parte a culegerii, intitulată „Idei și forme poetice", *îmbină comentariul general cu cercetarea aplicată; studiul unor aspecte metrice și poetice, de tehnică și limbaj literar, cu cel al analizelor axate pe o scriere dată.*

În sfîrșit, ultima grupare „Arta prozei", *preocupată de reliefarea* posibilităților prozei, *oferă atît imagini de ansamblu asupra operei unui scriitor, cît și cercetări de amănunt, deschizînd celor interesați perspective multiple pentru propriile lor eforturi.*

Precizăm că în alegerea studiilor din ultimele două secțiuni, criteriile noastre au înclinat spre contribuții preponderent „tehnice", stilistice, sau spre cele strîns legate de textul literar de referință, excesului de divagație, care bîntuie pînă și în manualele noastre școlare, încercînd să-i opunem modele de respectare a operelor, de analiză și interpretare la obiect.

Faptul că atît la examenele de bacalaureat, sau la concursurile de admitere în facultățile filologice ale absolvenților liceelor noastre, cît și, uneori, chiar la examenele de definitivat ale profesorilor de limba și literatura română, se constată imposibilitatea trecerii dincolo de aparențele anecdoticii unei scrieri — neputința înțelegerii în-

trepătrunderii dintre conținut și formă, a exprimării lor într-o singură unitate: cuvîntul, reproducerea mecanică a unor fapte de istorie culturală sau de biografie a scriitorilor, și mai grav, a unor formule stereotipe care nu spun nimic, ori incapacitatea precizării istoriei operelor, sărăcia sau impropietatea comentariilor și a terminologiei etc. — ne-a determinat această opțiune.

Firește, selecția noastră, care se vrea mai mult un ghid, prin alegerea unor scriitori reprezentativi ca stil, și mai puțin o cuprinzătoare culegere de studii, poate părea pe alocuri subiectivă. De aceea mulți se vor întreba de ce s-a inclus cutare text și nu altul. Sînt multe alte contribuții critice pe care intențiile unei antologii cum este cea de față le-ar fi reclamat cu prisosință. Mărturisim că vom fi foarte mulțumiți dacă, în practica predării sau a însușirii valorilor literaturii noastre, cei interesați vor completa — printr-o selecție proprie — un spațiu de care, prin nefericire, dat fiind profilul seriei „Sinteze Lyceum", noi nu dispunem. Este de la sine înțeles că această antologie nu elimină lectura integrală a operelor literare și nici consultarea altor volume de critică și chiar a celora din care, unele, noi uneori am extras doar fragmente. În acest sens am anexat volumului o bibliografie selectivă a principalelor lucrări de tehnică a cercetărilor literare și stilistice.

Transcrierea textelor, puține la număr, nu a ridicat probleme deosebite. Cele cîteva situații întîlnite, de mică importanță și ușor de remediat, au fost rezolvate prin aplicarea tacită a ortografiei curente. La sfîrșitul fiecărui studiu am indicat volumul după care s-a făcut reproducerea. Citatele din articole au fost păstrate în lecțiunea autorilor, îndreptîndu-se numai erorile de tipar. Notele din subsol aparțin, de asemenea, autorilor, cu excepția celor care poartă mențiunea n. ed.

AL. HANȚA

I.

NATURA ȘI CONȚINUTUL CONCEPTELOR



I. LITERATURA ȘI SOCIETATEA

(Fragment)

Raportul dintre opera de artă și împrejurările sociale a preocupat întotdeauna pe cei care se îndeletnicesc cu problemele literare. Acum douăzeci de ani, această chestiune a pasionat pe toți oamenii de cultură de la noi, grație polemicii Maiorescu—Gherea. D. Maiorescu și școala sa susțineau că scriitorul nu este influențat de „mediu". Eminescu, oriunde și oricînd, ar fi fost același poet pesimist, oriunde și oricînd, ar fi plăcut contemporanilor săi, mulțumită formei perfect artistice, în care și-a îmbrăcat adînca lui gîndire și simțire. D. Gherea însă și școala sa susțineau că psihologia lui Eminescu a fost condiționată de împrejurările vieții sale și ale epocii sale, iar profunda impresie, pe care a făcut-o asupra publicului, ei o explicau prin faptul că, în opera poetului, cetitorii își găseau propriul lor mod de a simți și de a concepe lumea.

În rîndurile care urmează, vom spune și noi cîteva cuvinte asupra acestei probleme, deopotrivă interesantă pentru critic ca și pentru istoricul literar, și poate mai mult pentru acesta din urmă.

Sînt unii critici, ca de pildă Émile Faguet, care susțin că scriitorul mare, tocmai prin aceea e „mare", pentru că se deosebește cu totul de contemporanii săi. E genial, pentru că e *altfel*. Și atunci, nu poate fi o îndeletnicire mai zadarnică, decît aceea de a căuta sufletul unei epoci în scriitorii ei cei mari. Iar dacă e vorba de scriitori „reprezentativi", apoi aceștia ar fi scribii mărunți, redactorii de ziare, mediocritățile intelectuale și literare, a căror lipsă de originalitate tocmai îi face proprii să exprime psihologia contemporanilor.

Dacă părerea aceasta ar fi justă, atunci operele scrise ar fi o slabă mărturie pentru sufletul unei epoci. În adevăr, oricît ar reprezenta, ca om, media epocii sale, omul mediocru, ca scriitor, ne va da o operă săracă și de spiritul

și de viața socială a vremii sale, căci nu va avea nici inteligența de a pricepe lumea în care se învîrtește și nici talentul de a exprima măcar puținul cît poate pricepe.

Dar opinia aceasta este așa de puțin susținută, încît e de prisos a o mai combate. Simpla observare a faptelor ajunge ca să ne convingă de lipsa ei de temei. Cine ar putea susține că în opera unui Alecsandri sau a unui Eminescu nu găsim sufletul epocii lor, și cine, deci, ar putea nega că este o legătură cauzală sau măcar un paralelism, între epoca literară și psihologia epocii respective?

Dacă n-ar exista nici un raport între societate și scriitori, atunci cum s-ar explica faptul că, într-o anumită vreme, domină o anumită școală literară, un anumit gen? Cu alte cuvinte, că într-o epocă scriitorii sînt clasici și dramaturgi, iar în alta romantici și lirici etc.? *Se-ntîmplă* să se nască într-un anumit period de vreme *numai* temperamente lirice? Cine ar susține-o? Dacă omenirea e, necontenit, așa de identică cu sine însăși în compoziția ei, încît numărul acelora care uită să-și timbreze scrisorile abia variază de la un an la altul, — e cu putință să admitem că în vremea lui Alecsandri *s-a întîmplat* să se nască aproape *numai* temperamente optimiste, iar în vremea d-lui Vlahuță *numai* suflete deprimate?

Discuția devine însă mai serioasă, atunci cînd, constatînd paralelismul dintre conținutul operei de artă și caracterul poporului, sau al epocii sociale, sau al unei categorii sociale sau intelectuale, ni se pune întrebarea: Este numai paralelism, sau chiar determinism? Și, dacă este determinism, cine este determinat: scriitorul sau publicul? Cu alte cuvinte: În opera scriitorului vorbește influența mediului; ori în psihologia publicului vorbește influența scriitorului? Sau, concretizînd. Starea sufletească deprimată a generației de după 1880 a creat-o Eminescu, ajutat de d-nii Vlahuță și alții? Ori împrejurările sociale au creat acea deprimare a publicului, ca și a scriitorilor?

Partizanii teoriei „eroilor“ susțin că omul mare nu e determinat de împrejurări, ci el le determină. Eminescu a creat „pesimismul“ generației trecute. Această concepție a aplicat-o cu multă inteligență strălucitul estetician, mort așa de tînăr, E. Hennequin, în opera sa „La critique scientifique“, care este o lungă refutare a lui Taine, teoreticianul doctrinei contrare.

În teoria „eroilor“ opera literară poartă mărturie pentru

sufletul vremii, pentru că ea a influențat, a condiționat, a provocat psihologia contemporanilor, bineînțeles, numai a acelor contemporani, care s-au împărtășit de acea operă, ori a acelor care au fost influențați de aceștia.

Teoria cealaltă, să zicem a lui Taine, căci el a sistematizat-o dîndu-i tot prestigiul unei argumentări savante, și pe care d. Gherea a transplantat-o la noi, simplificînd-o și, în același timp, amplificînd-o, este foarte îndemînatică. Sufletul artistului, și deci și opera sa, este condiționat și „fasonat" de împrejurări, de „mediu". Artistul și publicul influențați de aceleași împrejurări (clima, rasa, momentul istoric; condițiile sociale, clasa socială respectivă etc.) au sufletele la fel. Așadar opera artistului este expresia sufletului și oglinda vieții unei societăți.

Dar teoria aceasta, ca și cea a „eroilor", nu ține seamă de faptul că temperamentul omului e înnăscut, că tristețea ori jovialitatea noastră, subiectivismul ori obiectivismul nostru, sînt predestinate, fiind datorite eredității.

Teoria mediului nu ține seamă că artistul se naște, tocmai pentru că e artist, cu un temperament foarte puternic și îndărătnic, — că Eminescu n-a fost pesimist din cauza „anomaliilor sociale", cum zice d. Gherea, ci, mai întâi, din cauza acelui temperament „ce i-l lăsară din bătrîni, părinții din părinți", și, numai în al doilea rînd, din cauza condițiilor rele ale vieții sale și ale societății.

Teoria „eroilor" nu ține seamă de marea mulțime a publicului, cititorii, toți își au temperamentul lor, datorit eredității, și experiențelor vieții individuale, — că Eminescu n-a putut face pesimiști pe oamenii care iubeau viața și „spuneau clipei să stea", că toată influența lui s-a redus la sporirea tristeții celor deja triști prin temperament, cărora le-a dat și justificarea filozofică a tristeții lor.

Dar teoria „mediului" nu ține seamă încă de un fapt. De apariția unor scriitori fundamental deosebiți în aceeași țară, în aceeași provincie, în aceeași vreme, din aceeași clasă, cu același fel de educație.

Că mediul are influență asupra scriitorului, că o societate plină de nefericiri va întuneca și mai mult pe un artist posomorît, sau că o societate fericită îi va mai descreți fruntea, — asta e sigur. Că scriitorul pesimist va face și mai triști pe cei deja triști, ori va stînjeni într-o măsură oarecare bucuria de viață a celor fericiți, iarăși e sigur.

Dar atîta. Lucrul se petrece ca și în educație. A nega orice influență, e a admite punctul de vedere al lui Schopenhauer; a admite totala putere educativă a mediului, ori a scriitorului, e punctul de vedere al lui Locke, concepția *tabulei rasa*.

Și totuși, opera de artă poartă mărturie pentru sufletul unei comunități omenești, o mărturie mult mai puternică, decît ar explica-o slaba influențare reciprocă arătată mai sus. Scriitorul, în adevăr, este foarte reprezentativ, și cu atîta mai reprezentativ, cu cît este mai „mare" cu cît personalitatea lui este mai puternică, mai puțin susceptibilă la influența educativă a mediului.

Cum se explică acest lucru?

Cam în aceeași vreme, filozoful William James și istoricul literar Brunetière au formulat aproape la fel teoria „oamenilor mari". James mai ales a conducătorilor de oameni, Brunetière a scriitorilor.

Amîndoi acești gînditori rezolvă problema prin aplicarea, în sociologie și istoria literară, *a selecțiunii naturale*.

James[1] consideră pe omul mare ca o „variație spontană". După el relația dintre mediu și omul mare este aceeași ca și între mediu și „variația întîmplătoare" din filozofia darwiniană. *Mediul îl adoptă ori îl respinge, îl prezervă ori îl distruge*, în scurt — *îl selectează*. James recunoaște însă că „mediul modelează pe omul mare pînă la un punct, prin influența sa educativă, și că acest lucru constituie o deosebire considerabilă între fenomenul social și cel zoologic". „Cînd mediul adoptă și prezervă pe omul mare, mai zice James, el se modifică prin influența omului mare într-o direcție cu totul originală și particulară. Omul mare lucrează ca un ferment, și schimbă constituția mediului, întocmai cum ivirea unei specii zoologice schimbă echilibrul faunal și floral al regiunii, în care a apărut".

Așadar, o dată ce un om excepționat (o „variație întîmplătoare") *convine* mediului, acesta îl adoptă și e modificat de omul mare. — Cum se vede, e teoria *eroilor*, dar amendată: nu orice om mare, ci numai acela care *convine* mediului.

Prin aceeași teorie care ține mijlocul între a lui Carlyle

---

[1] *Great Men and Their Environment* (în volumul *The Will to Believe*).

și a lui Spencer, Taine etc., — Brunetière explică și opera scriitorilor și apariția genurilor literare.[2]

El nu și-a expus nicăieri *sistemul*. Apoi ideile lui în această privință s-au lămurit pe încetul, cum singur mărturisește. În sfîrșit s-a contrazis adeseori sau, mai just, a explicat unele lucruri în două, sau chiar trei feluri contradictorii.

Cînd ne spune că Malherbe a reprezentat sufletul epocii sale, pentru că fiind o mediocritate lipsită de personalitate puternică, n-a putut rezista presiunii societății din vremea lui, Brunetière își contrazice teoria. Și tot antidarwinist e Brunetière și cînd spune că poetul se naște cu un temperament poetic *în genere,* fără predispoziții speciale, și că devine liric sau epic, după împrejurări, fie acele împrejurări necesitățile sociale, fie genul literar dominant al vremii.

Dar lăsînd la o parte aceste afirmații și altele de felul lor, și extrăgînd din diferitele lui considerații numai pe acele care se înlănțuiesc într-un sistem logic, găsim și în articolele sale critice aceeași concepție pe care am văzut-o la James.

Că introduce darwinismul ca metod în critica literară, Brunetière o declară singur: „Criticei (lui Taine) întemeiate pe analogiile ce ea prezintă cu istoria naturală a lui Geoffroy Saint-Hilaire și a lui Cuvier, ne propunem să vedem dacă nu s-ar putea substitui, sau adăuga pentru a o completa, o critică care s-ar putea întemeia la rîndul ei pe istoria naturală a lui Darwin și Haeckel".

Și în adevăr Brunetière a întrebuințat adesea cu ingeniozitate acest metod. Pentru ce de pildă Malherbe, mai puțin talentat decît Théophile și Saint-Amant, a fost poetul favorit al vremii, a fost *selectat?* Pentru că Malherbe, răspunde criticul, nu a fost așa de liric, de individualist, ca cei doi poeți; pentru că Malherbe este mai obiectiv, mai echilibrat, și societatea franceză, care încă din veacul al XVI-lea, tindea la limitarea individualismului, la echilibrul social, la organizarea regulată, care se desăvîrșește

---

[2] Vezi: *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* Introduction; *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, vol. V. La réforme de Malherbe et l'évolution des genres. *Id.* vol. VI, La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature etc.

sub Regele-Soare, găsește în Malherbe pe omul reprezentativ al nevoilor ei sufletești și respinge pe cei care nu-i convin. Încă mai înainte de Malherbe, de cînd începuse acest proces de echilibrare socială, societatea exercitase influența ei: Ea făcuse pe Du Bellay să scrie *Les Regrets* și poate l-a și omorît prin nepăsarea ei; iar pe Théophile și Saint-Amant nu i-a încurajat, nu le-a creat acea atmosferă de simpatie și admirație, — i-a respins.

Vorbind de genuri, Brunetière le tratează ca și pe scriitori. Un gen literar înflorește în condiții sociale prielnice. Tragedia franceză (gen *obiectiv*) se explică, și ea, tot prin structura socială a Franței veacului al XVII-lea, cînd individualismul este înăbușit de puterea centrală și nivelatoare a regelui.[3]

În ale sale „Études critiques“ (vol. VI), Brunetière are un articol pur teoretic, „La doctrine évolutive dans l'histoire de la littérature“, în care justifică aplicarea darwinismului în literatură.

De această concepție n-a fost străin nici Taine. Într-o operă mai tîrzie, *Essais de critique* (Préface) el indică și metodul darwinist. Dar nu l-a utilizat niciodată. Cînd a apărut *Originea speciilor,* Taine își avea gata metoda de cercetare și, cum se știe, el toată viața n-a făcut altceva decît să caute fapte, ca să-și ilustreze concepțiile, pe care și le făurise încă din Școala Normală Superioară.

Teoria selecțiunii este mai aproape de adevăr decît celelalte două, a „eroilor“ și a „mediului“. Numai această teorie ne arată cît de puternică este personalitatea înnăscută a omului. Dar să ne înțelegem despre ce „selecție“ poate fi vorba aici. Căci noi nu credem că *procesul* de selecție e același în literatură ca și în biologie. În literatură, teoria selecției nu ne poate da decît sugestii. În literatură, cuvîntul selecție nu poate fi întrebuințat, decît în chip figurat. Este o analogie între selecția în literatură și selecția în biologie, dar nu este deloc o identitate. Dealtmintrelea, problema noastră este sociologică, și se știe că darwinismul, aplicat *tale quale* în sociologie, nu poate duce de-

[3] Și cînd aiurea Brunetière explică apariția unui gen prin cauze pur literare, ca aparținînd unui scriitor mare ori închegarea unui nou gen pe compoziția altora vechi, vedem un nou exemplu de contrazicere în propria-i teorie.

cît la greşeli. Domeniul faptelor sociale e aşa de deosebit de acela al faptelor biologice, încît e imposibil *a priori* să fie explicate prin aceleaşi legi.

În biologie, o „variaţie“ întîmplătoare e o deviaţie şi, dacă însuşirile cele nouă îi sînt favorabile în lupta pentru trai, ea învinge, trăieşte, procreează şi, după o sumă de generaţii, prin dezvoltarea progresivă şi acumularea însuşirilor nouă, variaţia devine o nouă specie. Scriitorul „selectat“ însă nu este o deviaţie. Dacă ar fi, atunci publicul nu l-ar selecta, căci el n-ar mai corespunde sufletului acelui public.

Dar, ca să fie selectat de public, un scriitor înseamnă că a învins pe altul! Nu e aceasta o selecţie ca în biologie? Nu. Căci un scriitor învinge pe altul, pentru că el, nu şi celălalt, e reprezentantul publicului; pe cînd un carnasier învinge, pentru că are aşa însuşiri, încît înlătură din concurenţă pe alţi carnasieri, rămînîndu-i lui ca să le mănînce, ierbivoarele regiunii, — şi nu pentru că el e ierbivorul prin excelenţă, tipul reprezentativ al ierbivoarelor!

Vom reţine cuvîntul selecţie, dar fiind bine edificaţi, că e vorba de un altfel de proces decît cel biologic.

Aşadar scriitorul *se naşte* pesimist ori optimist, cerebral sau pasional, subiectiv ori obiectiv etc. Izbuteşte dacă se naşte într-o lume cu acelaşi fel de a simţi. Şi, desigur, într-o oarecare măsură e influenţat de mediul în care trăieşte, cum şi acest mediu, la rîndul său, e influenţat de scrisul lui. Iar dacă nu găseşte mediu prielnic, atunci nu e gustat, cetit, lăudat şi consacrat. Se poate însă ca după moartea lui să vină o generaţie care să-l priceapă. Atunci e dezgropat, selectat, — gloria lui e postumă.

Acesta ni se pare că este adevăratul raport dintre scriitori şi societate. Dealtmintrelea şi Brunetière, în cazurile cînd *aplică* selecţia în literatură, şi cînd o aplică cu succes, tot aşa înţelege lucrul, căci, cum am văzut, pentru el Malherbe nu e o apariţie *nouă* în univers, ci un om de talent, a cărui psihologie corespunde perfect sufletului contemporanilor săi.

Dar din cine se alcătuieşte acest public, care selectează? Uneori e o clasă socială, alteori o categorie intelectuală. Să dăm exemple. Conachi a fost selectat de boierime şi mahalagii, Alecsandri de toate spiritele „noi“ din vremea sa. Eminescu de „intelectualii“ de după 1880. Coşbuc de temperamentele echilibrate, optimiste.

Uneori, un scriitor corespunde numai în parte categoriei sale sufletești ori sociale. Atunci nu e apreciat cum trebuie. E cazul lui Grigore Alexandrescu. Era și el patruzecioptist, dar cu cîte restricții! În „Anul 1840“ e plin de ezitări. În „Umbra lui Mircea. La Cozia“, după ce cîntă pe Mircea, face teorii împotriva războiului. Optimismul, glorificarea trecutului vitejesc — sînt așa de puțin vizibile la Alexandrescu! De aceea, cu tot talentul său, mai mare decît al lui Bolintineanu și chiar decît al lui Alecsandri, el n-a avut faima lor, n-a stîrnit entuziasmul și simpatia de care s-au bucurat ei. Temperament de clasic, cugetător și spirit analist, Alexandrescu n-a prea fost omul vremii. Probabil că optimismul, cît apare în opera lui, s-a datorit influenții vremii de atunci. Și probabil că, dacă el ar fi scris după 1880, ar fi fost un scriitor — original — din familia eminesciană. Dealtmintrelea, el a început să fie mai just apreciat după 1880, cînd a apărut acea psihologie și acea generație care a format atmosfera prielnică lui Eminescu, Caragiale, Vlahuță etc.

În schimb, ce glorie a avut Bolintineanu, care e așa de sărac față de contemporanul lui, Alexandrescu! Dar versurile sale patriotice și eroice corespundeau așa de bine necesităților sufletești ale contemporanilor săi!

Eminescu însuși n-a fost selectat pe vremea cînd și-a scris poeziile. Se va zice că, publicate numai într-o revistă, n-aveau destulă răspîndire? Poate fi și aceasta o cauză. Dar cînd știm că s-a făcut atîta discuție în juru-i, încă de pe la începutul carierei lui, cînd știm cine și cîți nu-l puteau gusta pe atunci, nu mai rămîne nici o îndoială că, pînă după 1880, nu prea avea cine să-l aprecieze.

Dar soarta *poetului* Eminescu e plină de peripeții. După ce a fost îndumnezeit vreo douăzeci de ani numai ca poet al limbii și al durerii, — acum de vreo zece ani începe să fie admirat, de către foarte mulți, ca un luptător naționalist. „Proletariatul intelectual“ a selectat pe poetul pesimist Eminescu. Naționaliștii de azi selectează pe ziaristul Eminescu și consideră pesimismul poeziei lui ca un fel de rătăcire.

Dealtmintrelea, fiecare dintre noi nu cetim oare, în volumul lui Eminescu, pe Eminescu nostru individual? Nu selectăm ceea ce răspunde sufletului nostru îndeosebi? Nu-i colorăm versurile, fiecare în altfel, cu propriul nostru

fond sufletesc? Acesta e așa de adevărat, încît pare o banalitate.

Și, dacă voiți, chiar și soarta d-lui Macedonski se explică tot prin selecție. D-sa este, fără îndoială, un nedreptățit, căci, cu toate că a avut talent, n-a fost apreciat, a fost un învins. Și n-a fost apreciat, pentru că n-a putut corespunde sufletului acelora care dădeau tonul pe-atunci. Dealtmintrelea, nu știm epocă, în care acest scriitor ar fi putut să fie reprezentativ la noi. Iar faptul că n-a fost selectat, i-a dăunat și talentului: Lipsit de atmosfera caldă a publicului, a acelui public care, cînd îți cîștigă simpatia, colaborează cu tine, te controlează și te conduce, — d. Macedonski, dintr-un sentiment de ciudă și de mîndrie, dintr-un fel de îndărătnicie foarte naturală, s-a tot singularizat, a abundat mereu în sensul său, și-a exagerat defectele. Acest lucru se întîmplă totdeauna în asemenea cazuri.

Dar nu numai soarta creatorilor atîrnă de aceste variații ale psihologiei publicului, ci și soarta gînditorilor. Așa de pildă, în vremea idealismului umanitar, pe la sfîrșitul veacului trecut, d. Gherea a fost poate cea mai populară figură a literaturii, mult mai populară decît ar fi dat dreptul articolele sale, mai ales că cele mai bune, acele care se pot ceti și azi cu folos, sînt ultimele, — și nu cele începătoare, care i-au făurit gloria. Dar prin articolele sale, d. Gherea a exprimat sufletul unei generații, care și-a găsit idealurile în opera criticului. Pe vremea aceea d. Maiorescu era socotit ca un „învins". Iată însă, că de vreo zece ani încoace, d. Gherea începe să fie uitat, iar steaua d-lui Maiorescu se ridică poate mai sus decît oricînd, fără ca d. Maiorescu să mai fi scris ceva care să-l ridice, ori d. Gherea să mai fi publicat ceva care să-l coboare. Ba am putea spune că, de cînd a tipărit articolul său despre Coșbuc, d. Gherea este mai „mare" decît acel Gherea de mai înainte, care ajunsese idolul tinerimii. — Pentru ce d. Gherea a rămas în umbră și pentru ce d. Maiorescu a fost din nou *selectat?* Pentru faptul foarte simplu că locul umanitarismului de la 1890 l-a luat naționalismul tradiționalist de la 1900 încoace. Generația trecută găsea că d. Gherea e critic adevărat. Generația actuală găsește că d. Maiorescu e critic adevărat.

Sînt însă scriitori care *se conformează* împrejurărilor, punîndu-se în concordanță cu schimbările „mediului".

Aceasta însă nu contrazice teoria expusă, mai sus, căci scriitorii care „evoluează" în chipul acesta, nu sînt aceia care se caracterizează printr-o facultate dominantă, cum a fost Eminescu. Scriitorii care se conformează schimbărilor întîmplate în atmosfera morală, sînt aceia care au mai multe însușiri sufletești în stare de echilibru. Și dacă, o sumă de ani „mediul selectează" mai ales o însușire, pe aceea care îi convine, peste o bucată de vreme poate selecta o alta.

Aceasta însă nu înseamnă că însușirile apar absolut pe rînd. Ele apar în tot cursul evoluției unui scriitor, numai cît, într-un moment, apar mai ales și mai puternic unele, iar în alt moment — altele (D. Vlahuță e adesea obiectiv în prima-i fază, și de multe ori subiectiv în faza-i ultimă).

Bineînțeles că nu aceștia vor fi scriitorii care să *reprezinte* cu cea mai mare putere sufletul contemporanilor, — aceasta rămînînd apanajul celorlalți.

Dar să revenim la problema noastră.

Selecția înțeleasă în chipul cum am arătat mai sus, ne va înlesni să pricepem și alte fenomene. De pildă, soarta genurilor literare. Se știe că nu toate genurile înfloresc în același timp.

În veacul al XVII-lea, în Franța, înflorește în primul rînd genul dramatic și în al doilea, elocvența; în prima jumătate a veacului al XVII-lea, în toată Europa, mai ales poezia lirică și romanul; la noi, între 1880-1900, mai ales poezia lirică ori poezia subiectivă, — în anii din urmă, mai ales, nuvela obiectivă.

Brunetière, aplicînd și la această problemă selecția darwinistă, cade uneori în plină metafizică. Concepînd genul ca un *organism*, criticul francez vorbește de transformarea unui gen în altul, ori de nașterea unui gen din resturile decompoziției altor genuri. Așa, poezia lirică din veacul al XIX-lea din Franța ar fi transformarea elocvenții sacre din veacul al XVII-lea; Musset ar fi „evoluția" lui Bourdaloue!

Că orice scriitor se folosește de achizițiile literaturii ce-l precede, e sigur, dar aceasta e cu totul altă chestiune.

Brunetière însă uneori părăsește această concepție pur biologică. Scriitorul, care a explicat succesul lui Malherbe prin psihologia publicului, datorită structurii sociale, nu putea să nu explice prin aceeași cauză și tragedia lui Ra-

cine. Publicul care cerea obiectivitate pînă și de la un autor de „poezii", desigur că era și mai mulțumit, cînd i se serveau genuri literare curat obiective. Aceasta e cauza înfloririi teatrului în Franța veacului al XVII-lea.

Așadar, după cum o epocă sau o categorie socială ori intelectuală selectează pe scriitor, tot așa selectează și genurile. Și lucrul trebuie să fie așa, căci un gen se definește ca și un scriitor.

Ce sînt genurile literare? — Genul liric, epic, descriptiv, didactic, dramatic? — Sînt expresia literară a unor anumite temperamente intelectuale și afective.

Poetul liric este un subiectiv, un om în care lumea produce mai ales sentimente. Poetul epic și cel dramatic este un temperament obiectiv, în care lumea se oglindește mai ales ca un șir de imagini succesive în timpul trecut sau prezent. Poetul descriptiv e tot un temperament obiectiv, în care lumea se oglindește însă mai ales ca un șir de imagini simultane, în spațiu. Iar poetul didactic e un om, în care lumea externă provoacă mai mult considerații intelectuale decît emoții și imagini, sau, în orice caz, un om în opera căruia considerațiile intelectuale sînt într-o proporție mai mare decît în alte genuri (Comp. și Viehoff, Die Poetik, 1888, p. 461).

Toate aceste feluri de temperamente există desigur în orice vreme. Dar societatea selectează pe acelea care-i trebuiesc. Deci ea selectează *anumite* genuri.

Așadar, selectarea scriitorilor și selectarea genurilor e același lucru.

Tot așa se-ntîmplă și cu școlile literare. Sînt trei mari școli literare, la care se reduc toate: clasicismul, romantismul, naturalismul. Ce înseamnă un scriitor clasic? Un echilibrat, un obiectiv, un mulțămit cu prezentul etc. — Un romantic? Un dezechilibrat (predominarea sensibilității și a imaginației), un subiectiv, un nemulțumit cu realitatea, și care-și caută refugiu în trecut ori în fantezie. Un naturalist? . . . Mai greu de definit. Să zicem: Un dezechilibrat (predominarea imaginației), un obiectiv, un mizantrop ori un progresist etc[4].

Așadar, și școlile se reduc la temperamente. Și într-adevăr, apariția, triumful lor se explică tot prin selecție. Cla-

---

[4] Neexactitatea acestor definiții nu poate infirma adevărul temei noastre.

sicismul e școala veacului al XVII-lea; romantismul, — a primei jumătăți a veacului al XIX-lea etc. — La noi: romantism pînă la 1900, realism (cu rămășiți romantice) de atunci încoace.

Prin urmare, aceeași lege a selecției explică și triumful scriitorilor, și al genurilor și al școlilor. În fond, și scriitorii și genurile și școlile sînt același lucru: forme ale temperamentului. Genul și școala sînt suma scriitorilor înrudiți.

Iar suma scriitorilor, sau a genurilor, sau a școlilor dintr-un timp dat, este *epoca literară*. Dar se poate întîmpla ca, în două vremi deosebite, să fie selectate aceleași feluri de temperamente, să domine, cu alte cuvinte, aceleași genuri și școli, și totuși epocile literare se vor deosebi. Se vor deosebi prin ideile deosebite și prin viața deosebită a celor două epoci deosebite. Tragedie și clasicism în Grecia veche, ca și în Franța veacului al XVII-lea, dar scriitorul grec are alt mod de a concepe lumea și zugrăvește altă lume decît cel francez (deși, în privința lumii zugrăvite, cel francez își închipuie, cînd ia subiecte vechi, că zugrăvește lumea veche). Lirism, fantezie și pesimism și la romanticii germani și la romanticul Eminescu, dar Eminescu gîndește ca un român și împrumută elementele poeziei sale din viața națională.

Am spus că în aceeași epocă pot fi selectați scriitori foarte deosebiți sufletește. Cu alte cuvinte, pot sta alăturea mai multe școli în același moment. Și cu cît o societate este mai civilizată, cu atîta în sînul ei diversitatea e mai mare, cu atîta există mai multe curente sociale ori de idei, cu atîta, deci, pot fi mai multe școli literare. Istoria literaturii țării noastre confirmă lucrul. Popor abia intrat în cursul cel mare al civilizației, noi n-am avut multe școli literare în nici o epocă. Dar plecînd de la 1880 încoace, cu cît ne apropiem de timpul prezent, cu atîta literatura se tot diversifică, astăzi avem patru sau cinci *feluri* de scriitori, ca să nu zicem chiar școli. Dar fiindcă întotdeauna o categorie oarecare *dă tonul* în societate, fie că acea categorie e clasa dominantă, fie că e clasa cea mai cultă din popor, fie că e categoria care luptă pentru revendicări sociale ori naționale, — urmează că o școală sau un curent literar e dominant, iar celelalte trăiesc modest și

adesea tînjind. Un exemplu de la noi. Să admitem că simbolismul nu e o imitație franceză, cum s-ar zice o „plantă exotică", să admitem că la noi există în public o categorie de boemi, care ar selecta pe simboliști, pentru că simbolismul ar exprima chipul lor de a concepe viața. Să admitem că poeții noștri simboliști au talent. Să admitem că au tot atîta talent ca și d-nii Brătescu-Voinești ori Sadoveanu. Un lucru e sigur: triumful e și va rămînea al acestora din urmă, pentru că literatura lor obiectivă, națională, socială, altruistă, corespunde sufletului acelora care formează elementul viu în viața societății românești de azi. Scriitorii noștri, care-și zic simboliști, sînt, și ca scriitori, și ca oameni, străini de orice preocupări sociale și naționale, străini de orice curente care agită societatea românească. Ei sînt, socialmente, niște izolați. Simbolismul nu e numai o chestiune estetică. Simbolismul e și o atitudine în fața vieții. Iar atitudinea simboliștilor e ignorarea sau chiar disprețuirea frămîntărilor vieții.

Și cînd problemele mari se pun cu putere, cînd mișcările mari sociale recrutează maximum de spirite, atunci rămîn foarte puțini „egoiști", care să se închidă în turnul de fildeș al nepăsării lor. De aceea decadentismul, care a înflorit între 1895—1900, după *dispariția oricărui idealism* (și a celui eminescian și a celui umanitarist-socialist), s-a topit ca zăpada la soare, după 1900 cînd criza cea mare a zguduit țara, a pus probleme noi și grave, a trezit pe cît mai mulți din toropeală ori nepăsare și cînd, din aceste cauze a apărut literatura nouă, națională, „țărănistă". Și dacă ar fi cumva să trecem printr-o nouă perioadă socială și morală ca cea de după 1895, ar fi posibil să vedem din nou înviorarea unei mișcări literare ca atunci.

Dar din faptul că școlile corespund cu categoriile sociale, ori temperamentale, ori de altă natură, nu urmează că un cetitor nu apreciază decît produsele literare ale unei singure școli — cum nu urmează ca, dacă un partid e un „partid de clasă", să nu aibă printre membrii săi persoane din toate clasele sociale. Numai artiștii care au temperamentul tranșant sînt exclusiviști. Cetitorul, preferind o anumită literatură, gustă și alte *feluri* de literatură, desigur cu mai puțin entuziasm; iar criticii, adică cetitorii cei mai despersonalizați ori mai „comprehensivi", gustă

tot felul de literatură, deși chiar și ei au preferințe, făcînd și ei parte din categorii sociale, temperamentale etc.

Am spus că scriitorul, care nu are o facultate dominantă, poate „evolua" prin selectarea succesivă a deosebitelor sale însușiri. Trebuie să adăugăm aici că, la scriitorii mici, mediul, evenimentele, curentele de idei pot avea o influență chiar asupra temperamentului, pot provoca schimbări mult mai mari decît s-ar putea explica prin orice „darwinism", cît de amendat, cu alte cuvinte că asupra unor naturi mai slabe, educația poate avea efecte mai apreciabile.

Asupra naturilor prea puternice, asupra „oamenilor dintr-o bucată" (expresia aceasta nu e departe de cunoscuta „qualité maîtresse" a lui Taine), asupra unor asemenea oameni educația are mai puțină putere, cu alte cuvinte, asupra scriitorilor mari mediul are o minimă influență.

Dacă am văzut scriitori țărăniști pînă la crîșmărime — ieri, și apoi „distinși", „moderniști" și „aristocrați" — a doua zi, ceea ce înseamnă că nu aveau nici o posibilitate, ori, mai bine, scriau fără nimic din personalitatea lor; în schimb, un Caragiale a rămas tot el, oricîte evenimente sociale și evoluții literare au trecut peste dînsul. Și cine nu simte că același lucru s-a petrecut și cu Eminescu?

Conținutul de idei se poate schimba cu vremea și la personalitățile puternice, — căci oamenii mari nu rămîn doar în urma celorlalți. Iau și ei act de problemele ce se pun necontenit și care le servesc ca material al operei lor. Dar dispozițiile lor temperamentale rămîn intacte, și deci și *felul* de a concepe lumea, căci aceasta atîrnă de temperament. Dacă scriitorul e subiectiv ori obiectiv, pesimist ori optimist, mizantrop ori altruist, așa va rămînea și așa-și va colora opera, de nu va trece cumva prin cine știe ce crize extraordinare, cum ar fi cazul lui Dostoievski, *dacă* în adevăr, caracterul sumbru al operelor sale se datorește în cea mai mare parte marilor nenorociri care au izbit pe scriitor în viață.

Acest chip de a concepe raportul dintre scriitor și societate ni se pare că se împacă, mai bine decît oricare altul și cu *faptele* literare și cu principiile fundamentale ale psihologiei.

II. EPOCILE LITERATURII ROMÂNE MODERNE

În rîndurile de mai jos dăm un scurt rezumat al unui studiu lung. Faptele și considerațiile ce urmează sînt indispensabile pentru priceperea locului ce ocupă un scriitor român în mișcarea literară a veacului al XIX-lea.

Literatura română a veacului al XIX-lea credem că se poate împărți în următoarele epoci (în această împărțire a literaturii, nu vom ține seama de Ardeal, care a avut un alt caracter și o altă evoluție):

Prima epocă a lui Conachi, Beldiman, Dimachi etc. în Moldova, a Văcăreștilor, Momuleanu etc. în Muntenia, ține pînă pe la sfîrșitul deceniului al treilea din veacul al XIX-lea — cînd încep să scrie Cîrlova, Eliade, Gr. Alexandrescu și alții, — deși mulți dintre reprezentanții ei trăiesc și scriu și în anii următori.

Această primă epocă coincide cu sfîrșitul istoriei noastre vechi, cu ultimele zile ale „vechiului regim". O dată cu istoria nouă a românilor, care începe la 1821, se pregătesc condiții pentru o nouă literatură, care apare în preajma anului 1830.

În această primă epocă, scriitorii fac parte din clasa boierească (afară de unul, Momuleanu, om de casă boierească). Ei reprezintă sentimentele unei vremi, ale vremii vechi și sentimentele unei clase. Ei sînt influențați de literatura clasică, acum în decadență, a veacului al XVIII-lea, și foarte puțin de a veacului al XVII-lea, — și de literatura grecească nouă.

Lipsa de idei și de sentimente serioase a acestor modele convenea perfect propriului lor suflet. Lipsa de sentimente adevărate dă naștere întotdeauna unei forme exagerate menită a înlocui puterea fondului care lipsește. Și acest caracter îl are poezia unui Conachi ori I. Văcărescu. Ei sînt specializați, sînt numai poeți și aproape numai lirici. În Moldova, cel mai neînsemnat, Conachi, cîntă aproape numai iubirea, și mai mult senzațiile ei, decît sentimentele. Sentimente mai înalte, mai altruiste, mai noi, nu cîntă moldovenii. În poezia muntenilor, începînd cu Enăchiță Văcărescu și isprăvind cu Iancu Văcărescu, constatăm și alte sentimente: acela al romanității și sentimentul național. Acest latinism și acest naționalism al muntenilor se datorește poate și unor cauze sociale pe care nu le disting, dar, cu deosebire, influenții latiniste, mai curînd ve-

nită și mai puternică în Muntenia (deja Enache Văcărescu, în prefața gramaticii sale din 1787, vorbește de colonizarea Daciei) și influenții mai mari a ideilor revoluției franceze prin grecii bucureșteni (Eteria lui Rhigas, îndată după 1789, din care făceau parte mulți boieri).

În sfîrșit, limba lor e veche, limba boierească, dar literarizată mult prin influența limbii bisericești.

Această literatură va avea puțină influență asupra celei din epoca a doua. Un ton asemănător cu al ei vom găsi uneori în Cîrlova, în Alexandrescu, în C. A. Rosetti, în Boliac, în Negruzzi — niciodată în Bolintineanu și Alecsandri. Și nu știu dacă aici poate fi vorba de o influență, ori pur și simplu de o rămășiță a vechii psihologii în sufletele celor noi.

În epoca a doua intră, afară de Asachi, care, după cum am mai spus („Spiritul critic în cultura românească") e și vechi și nou, toți scriitorii de pînă la 1880, cînd Eminescu e recunoscut și cînd încep să scrie d-nii Caragiale, Vlahuță, Delavrancea și ceilalți.

Cu această epocă începe *literatura nouă.*

O subdivid în două faze:

Prima, de tranziție, reprezentată prin Eliade, Cîrlova, Gr. Alexandrescu, Hrisoverghi etc. Literatura acestora e condiționată, cum spuneam, de evenimentele și starea sufletească de la 1821. În Cîrlova se vede perfect tranziția. „Păstorul întristat" e o poezie influențată de *mievrerismul* veacului al XVIII-lea și are un ton vechi; „Ruinurile Tîrgoviștei" e influențată de preromanticul Volney; „Înserarea" de romanticul Lamartine; „Marșul oștirii române" e plin de ideea națională și patriotică iar „Ruinurile Tîrgoviștei" de sentimentul gloriei trecute; „Înserarea" e plină de sentimentul naturii și al misterului. Așadar, într-o poezie e vechi, în celelalte tot mai nou. Și în acestea găsim tot fondul poeziei nouă românești. Iar limba e modernă deja, ca și fondul.

Alexandrescu, influențat și de romantism și de clasicism, începe prin a fi mai mult romantic, pentru a cădea mai apoi tot mai mult sub influența clasicismului (Boileau și La Fontaine). Oricum, această dublă influență arată că și opera lui Alexandrescu reprezintă faza de tranziție.

În această fază, influența literară străină e aceea a clasicismului adevărat, înalt al veacului al XVII-lea, deci un progres în idei și sentimente. Alexandrescu e un „mo-

dern“. Rareori, în fond, sau în formă, are ceva vechi, ca în Văcărescu.

Dar scriitorii sînt încă tot specializaţi: numai versuri. Memorialul lui Alexandrescu nu infirma această constatare. Singur Eliade e spirit universal, ca cei care-l vor urma.

Scriitorii acestei faze nu mai sînt boieri. Acum învaţă carte şi cei mai de jos. Această „democratizare“ a tagmei scriitorilor va progresa: azi avem şi fii de plugari. Sentimentele scriitorilor din faza aceasta sînt variate, altruiste, *nouă*. Ei sînt mai serioşi şi mai sinceri. Limba lor e nouă.

În Moldova, caracterul literaturii în faza aceasta e mai vechi. Scriitorii, aici, sînt mai neînsemnaţi. Uneori imită pe munteni. Cîntă şi ei „Cetatea Neamţului“ (Hrisoverghi de pildă) cum cîntase Cîrlova şi Alexandrescu Tîrgoviştea.

A doua fază a acestei epoci literare ar începe în preajma anului 1840, cînd debutează Bolintineanu, Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, Ghica etc., ceva mai înainte Rosetti, Boliac, Negruzzi; cînd apare Dacia literară, Arhiva istorică, mai tîrziu Magazinul istoric; cînd prima „promoţie“ a tinerimii se întoarce din Apus; cînd începe curentul critic; cînd începe curentul poporan; cînd începe definitiv proza (Alexandru Lăpuşneanul, Buchetiera din Florenţa, Piatra Teiului); cînd începe să se pregătească anul 1848.

Această epocă se caracterizează mai ales prin influenţa literaturii franceze romantice a lui Lamartine, care a inspirat pe un Eliade, pe un Cîrlova, pe un Alexandrescu, pe un Rosetti, în genere mai mult pe munteni; — a lui Hugo, care a inspirat mai ales pe Negruzzi şi pe un Alecsandri, — şi a altora, mai puţin însemnată, ca a lui Byron asupra lui Eliade, Rosetti, ori a lui Lamennais asupra lui Russo şi altora. În Moldova, a fost şi o influenţă rusească: Karamzin (Kogălniceanu), Puşkin (Negruzzi), Krîlof (Donici). În privinţa teatrului lui Alecsandri, d. Drouhet a arătat („Viaţa românească“, nr. 11 şi 12 din 1911) diversele influenţe franceze.

Influenţa romantismului francez a făcut să iasă la iveală, ca şi în faza primă a lui Cîrlova, sentimente mari, eminamente poetice. Ea a făcut apoi pe scriitori, sau mai bine i-a ajutat, căci redeşteptarea naţională îi ducea într-acolo, să admire şi să cînte trecutul şi, în sfîrşit (pe lîngă aceeaşi cauză, redeşteptarea naţională, sub forma iubirii de

popor) romantismul i-a făcut să meargă în popor și să-i cerceteze literatura, pe care apoi s-o ia ca îndreptar în privința fondului și a formei.

Influența revoluției franceze, fortificată și de sentimentul de redeșteptare națională, datorit cauzelor interne, i-a făcut pe scriitori naționaliști, democrați, chiar socialiști (C. A. Rosetti, Teodor Diamant). Aceste idei și sentimente fac parte din fondul literaturii lor și dau operei lor un caracter optimist. Și pentru că ei adesea *le propagă* în opera lor artistică, aceasta are și un caracter tezist. E o literatură de propagare a redeșteptării naționale și a dezrobirii politice și, uneori, de revendicări sociale, cum sînt unele poezii ale lui Boliac.

Punînd opera literară în slujba idealurilor politice și sociale, conștiința lor artistică nu va fi tocmai sensibilă. Ei vor scrie nu numai în genul potrivit temperamentului lor, ci în cît mai multe genuri, ca să propage idealurile lor sub toate formele. La aceasta îi va îndemna și dorința de a crea cît mai repede și o literatură națională, pe lîngă stat și instituțiile naționale. Așadar, un caracter al epocii va fi universalitatea scriitorilor. Și nu numai universalitatea în domeniul literar, ci în întregul domeniu de activitate: Ei vor fi nu numai literatori, ci și oameni politici, demnitari, — căci în vremea aceea, cînd totul era de făcut, oamenii erau puțini.

Lipsa de conștiință artistică se vede și-n *forma* neglijată, facilă a operei lor, lipsită de acea cizelare necesară artei. Cînd arta e în slujba idealurilor externe ei, și cînd scrii mult, enorm de mult și în toate genurile, atunci nu poți să ai acel cult al formei, singurul care te face să înfrunți „chinurile creațiunii".

Dar această epocă are, totuși, un merit. Dacă nu prea contribuie cu mult la crearea limbii poetice, în schimb face enorm pentru limba literară. Oamenii de la „1840", aducînd idei și lucruri nouă, aduc și cuvinte nouă; adresîndu-se la popor, aduc elementul lingvistic popular; inspirîndu-se din trecut, ca romantici și ca naționaliști, aduc elemente din limba cronicarilor. Acestea toate, adaose în limba vie, vorbită în orașe, și în limba literară existentă, cea bisericească, vor forma materialul, încă nefixat nu-i vorbă, al limbii literare. Și, dacă mai adăogăm varietatea de subiecte pe care le tratează ei, atunci vom înțelege cum

au fost nevoiți să cheme și să încetățenească în scrisul românesc o mare mulțime și o mare varietate de cuvinte.

Iată dar atîtea însușiri, care deosebesc această epocă de aceea a lui Conachi pe de o parte și de aceea a lui Eminescu pe de alta, — însușiri din care unele nu se găsesc nici în prima fază a acestei epoci, în faza lui Cîrlova.

Vom observa și aici o deosebire între Moldova și Muntenia, deosebire care există de-a lungul întregii istorii culturale și literare și care abia acum, după atîta vreme de la Unire, tinde să dispară, cu toate că și acum se observă deosebiri, cum ar fi aceea că proza literară de azi e un „gen“ mai mult moldovenesc.

În epoca aceasta dintre 1840—1880, în Moldova domină un spirit critic, lucru pe care l-am arătat aiurea pe larg („Spiritul critic în cultura românească“). În Muntenia acest spirit începe abia cu Odobescu, și nu e puternic. — Curentul poporan e o contribuție numai a Moldovei. — Poezia lirică, lirismul în genere, e mai înfloritor în Muntenia. — Proza apare în Moldova cu Negruzzi, Russo etc. — Romantismul, naționalismul, liberalismul, optimismul, tezismul, propagandismul sînt mai puternice în Muntenia. La crearea limbii literare contribuie mai mult Moldova, căci ea prin curentul poporan și prin bogăția de idei și sentimente, aduce mai multe resurse, un mai mare contingent de cuvinte și de forme.

În această vreme scriitorii au suferit, ca nici o altă dată, influența „mediului“, din cauză că ei nu sînt scriitori mari și din cauză că puterea mediului a fost extraordinară, căci în vremea aceea s-au pus cele mai mari probleme naționale și sociale. Am văzut, în parte întîia a introducerii acesteia, că chiar un temperament puternic, reflexiv și pesimist, ca al lui Alexandrescu, *a cedat* și el, și a cîntat, fără entuziasm desigur, „idealurile vremii“ lui. Am putea adăuga aici și pe Alecsandri. Nici el n-a avut temperamentul cel mai potrivit vremii. El a fost un spirit liniștit, echilibrat, un clasic. Și *a trebuit* să facă adesea romantism. Cînd a cîntat *soliloc*, cînd a atins subiecte unde n-aveau ce căuta preocupările zilei, — ca în poeziile de iubire, în pasteluri, în unele însemnări din călătorii, — atunci a fost clasic. Cînd a trebuit să cînte trecutul glorios, ori să scrie în felul poeziei populare, idealizată de această generație, atunci a fost romantic și, firește, a fost

mai slab. În acel mozaic de subiecte și de genuri, intitulat „O primblare la munți“, se poate vedea ce coarde avea și ce nu, lira lui Alecsandri. Romantic — a fost Bolintineanu, care n-a fost „mare“ în vremea lui decît numai prin faptul că a corespuns perfect epocii sale. Cred că nici un scriitor român, din orice timp, n-a corespuns epocii așa de bine ca Bolintineanu.

Dar în preajma anului 1880, începe o nouă epocă literară, *a treia*.

Această epocă e caracterizată prin opera lui Eminescu, a d-lor Caragiale, Vlahuță, Delavrancea, ca să-i numesc pe cei mai însemnați.

Fragment extras din: G. Ibrăileanu, *Opera literară a D-lui Vlahuță; Opere*, II, ediție îngrijită, note și comentarii de Const. Ciopraga, Iași, Editura Junimea, 1972, p. 11—30.

CARIERA MEA DE CRITIC[1]

Critica se luptă de la început cu prejudecata facilității ei exprimată în formula: *la critique est aisée, mais l'art est difficile,* împotriva căreia m-am ridicat acum treizeci și cinci de ani în eseul *A zecea muză* — afirmînd calitatea de artă a criticei. Cînd mi-am cumpărat cea dintîi mașină de gătit — tot pe atunci — m-a întîmpinat filozofia satisfăcută a domnului Fritz: „Mașina mea e excelentă, rămîne ca și coșarul d-voastră să fie la fel". Cum abia mușcasem din mărul cunoașterii binelui și a răului, nu știam că pot fi diferite categorii de coșari; spre marea mea uluire aflam acum că în tot Bucureștiul nu existau decît trei specialiști, firește țigani, dintre care unul era bețiv și rar îl găseai treaz, al doilea hoț și trebuia să-l păzești, iar al treilea prea era căutat de toți. Dacă arta coșarului e atît de grea, mi-am spus, nici arta criticului nu poate fi mai ușoară; am pornit, deci, la drum cu sentimentul greutății și nu cu cel al facilității. În realitate, tot ce iese din mîna omului e rodul unei mari trude. Cu scule diferite, coșarul, poetul sau criticul nu ating perfecția decît pe prețul aceleiași „munci blestemate", al aceluiași *labor improbus* al poetului latin. Arta e o problemă de finețe, de preciziune, de amănunt și nu de aproximație; ea izbutește să strecoare cămila prin gaura acului.

Dacă noțiunea vocației are vreun înțeles, nu mă sfiesc de a mărturisi că am avut-o din tinerețe. Pe cînd camarazii mei rimau versuri pentru iubite imaginare ori reale, eu ticluiam note critice și „cugetări". Vocația vine nu numai dintr-o înclinare temperamentală, ci și dintr-o convingere robustă în valabilitatea meșteșugului; pe lîngă îndemînare și cei trei coșari ai domnului Fritz trebuie să fi

[1] Conferință ținută la radio la 3 februarie 1942, în ciclul „Confesiuni asupra carierei".

fost siguri că, urcîndu-se pe casă, se suie într-un amvon de unde oficiază o slujbă solemnă. Fără convingere nu se poate face nimic trainic.

Considerată de opinia publică ca un exercițiu la îndemîna oricui, critica ținea locul Cenușăresei. E o eroare! De fapt, ea este — cum spuneam — Muza a zecea, și cea din urmă; celelalte s-au plămădit din începuturile civilizației, din primul contact cu natura văzută și cu forțele invizibile bănuite în spate, din rudimentele vieții sexuale, spirituale și sociale; extazul, bucuria, exaltarea, durerea, sentimentul divinului au dat imnul, dansul, muzica, elegia, drama, filozofia; viața socială cu toate conflictele ei au dat elocința, epica, istoria. Ivită mult mai tîrziu, tocmai spre sfîrșitul civilizației elenice, în epoca alexandrinică, critica a apărut într-o bibliotecă, din pergamentele unor cărți, puțin cam anemică, cam plăpîndă, copil întîrziat al unor părinți bătrîni. În versurile de aur ale lui Homer, Aristarh a pus numai puncte și virgule; critica presupune deci, o veche cultură, o artă, o literatură, o tradiție; în acest sens e o categorie utilă a erudiției moarte aplicată pe materia vie a artei; nu e încă o muză, pentru că nu ne putem închipui sub forma de muză pe portărelul cu ochelarii petrecuți după urechi, inventariind în registrul său mătăsurile curtezanei și boarfele calicului — rămășițele de aur și de zgură ale civilizațiilor apuse. Sub specia amestecului de gramatică, de arheologie, de erudiție sau de simplă cercetare a vechilor forme de cultură și de artă, critica a mai apărut și la romani; iar sub forma reflecției filozofice, în genere sceptice, ca o protestare împotriva religiei, a apărut și în veacul al XVIII-lea. Așa cum o cunoaștem noi astăzi, critica este însă o creație exclusivă a veacului al XIX-lea, ultima creație a civilizației moderne; putem privi, deci, de sus, din vîrful culturii, cu sentimentul coșarului domnului Fritz privind de pe coperișul casei peisagiul feeric al Bucureștiului sublunar... Tendința criticei moderne, se poate spune, în linie generală, s-a extins de la gramatică și arheologie la o serie de vaste investigații în toate domeniile științelor morale, în estetică, în psihologie, în etică, în istorie, în sociologie, în filologie, întrebuințînd cele mai variate metode de lucru, de la critica de texte pînă la speculația estetică și la metoda comparativă, izbutind să științifizeze multe din disciplinele ajutătoare, reducîndu-le la tabele statis-

tice, afară de elementul esențial al frumosului, așa cum se întîmplă în mai toate domeniile. Esențele nu se pot izola, defini, explica și transforma în coeficienți numerici. Nimeni nu știe ce e poezia, după cum nu știe ce e viața, deși cu toții le simțim într-un fel... În această vastă uzină de piese demontate, unii critici au crezut că se pot apropia de esență, adică de frumos, prin intuiție, recreîndu-l prin emoție. Iată una din sursele impresionismului critic pe care l-am practicat de la început, aducînd pe o rază de lună în Bibliopolis și pe cea de a zecea muză; a fost poate un joc de tinerețe sau un efect al culturii mele umanistice; dar dacă cu timpul muza și-a acoperit grația în văluri mai severe, dreptul emoției mi-a rămas și acum normativ în practica unei critice care încearcă să intre în esența creației artistice printr-o creație critică, suprapusă celeilalte... În concluzie, critica nu este ocupația unor oameni fără altă ocupație serioasă, a unor artiști neizbutiți. Dovada netemeiniciei afirmației că *la critique est aisée* este nu numai faptul apariției ei tardive, ci și raritatea criticilor; în toate literaturile, numărul lor e redus și sub raportul calității și chiar cel al cantității. Cu dispariția lui Émile Faguet, Franța nu avea decît un singur critic notabil, pe Thibaudet; cu moartea lui, ea a rămas văduvită. Noi am avut un singur mare cap critic, care nu ne-a dat însă și o operă critică: pe T. Maiorescu; după dînsul, în fiecare generație au apărut doi-trei reprezentanți cu o activitate mult mai mare, valabilă sau contestabilă, dar nu cu autoritatea lui; generația nouă are și ea cîțiva tineri harnici și talentați, neajunși încă la apogeul formației lor; pe cînd poeții se formează definitiv între douăzeci și treizeci de ani, maturitatea criticilor începe abia de la patruzeci — alt semn al superiorității criticei asupra celorlalte genuri literare.

Incidental, dar în legătură cu orientarea critică, pomenesc și de activitatea mea de romancier privită, în genere, cu rezervă. Mă voi opri asupra ei numai întrucît ridică o problemă de ordin general.

Raportul dintre critică și creație e o problemă care, pusă de mult, se pune și azi în intenții ofensive față de incursiunile criticilor în domeniul literaturii pure. Atitudinea negativă a fiecăruia din noi se încadrează și ea într-o atitudine mult mai generală și aproape instinctuală de neîncredere și chiar de refuz față de orice activitate multilate-

rală, neîncredere pornită din nevoia unității, din structura însăși a spiritului omenesc: este vorba, deci, de un fenomen originar devenit o puternică prejudecată greu de smuls din opinia publică. Din nevoia simplistă a reducerii la unitate a facultăților sufletești, oamenii multilaterali sunt priviți ca diletanți; simplismul nu admite decît o singură manifestare esențială, axă de polarizare a forțelor spirituale.

Ce e, în fond, arta clasică dacă nu reducerea la unitate a sufletului, fuga de diversificare, de nuanțare, de discontinuitate prin fixarea fenomenului originar, a facultății dominante din care toate celelalte însușiri decurg și se resfiră în manifestări numai în aparență diferite?

Un suflet e un cristal, o monadă, și nu o pulbere de activități divergente. Dacă aceste activități sunt egale între dînsele, fără accentul personalității, ele se pierd în conștiința publică ca simple producții fără consistență; oricîte merite ar avea prin varietate și complexitate, scriitorul nu reușește să se fixeze în atenția contemporanilor; nesatisfăcînd nevoiei simpliste de unitate, acțiunea lui se destramă. Dacă scriitorul are însă o formă de manifestare principală prin care și-a afirmat personalitatea și prin care s-a fixat de la început în opinia contemporanilor, confundîndu-se cu specia însăși a acestei manifestări, orice ar face în alte domenii e privit cu neîncredere.

De îndată ce un scriitor a izbutit să se fixeze în conștiința noastră ca istoric, critic, poet, dramaturg, romancier etc., el nu mai poate depăși proiecția propriei sale umbre; cu cît e mai glorios într-o ramură de activitate, cu atît spargerea cercului de neîncredere și de indiferență de care e înconjurat în celelalte domenii îi e mai cu neputință; încăpățînarea opiniei publice de a se menține la prima ei impresie și recunoaștere e mult mai puternică decît inițiativa scriitorului de a se depăși și de a se realiza în alte domenii ce-i solicită sensibilitatea; învins de rezistență, el e silit să se întoarcă la vechile lui unelte la care l-a condamnat nevoia de reducere la unitate a spiritului public...

Problema raportului dintre critică și creație trebuie, așadar, încadrată înainte de toate în această necesitate simplificatoare și cristalizatoare a fiecăruia din noi, atît

de comodă, de a ne fixa într-o formulă, și adese într-un cuvînt ce scutește de orice analize și disociații.

Für, was drein geht und nicht drein geht
Ein prächtig Wort zu Diensten steht,

cum ironiza Mefistofeles nevoia omului de a acoperi orice, complexitatea sau neantul, într-un singur cuvînt. Criticul care se încearcă în literatura de imaginație este privit cu aceeași neîncredere instinctivă cu care e privit romancierul, făcînd poezii. Din comoditatea clasificării, publicul nu poate admite polivalența talentului; scriitorul este legat în cămașa de forță a unității și toate încercările lui de evadare sunt considerate ca abateri sau chiar ca simplă neseriozitate. În cazul criticului, situația se agravează; neîncrederea publicului nu e numai instinctivă, ci se și raționalizează prin stabilirea unei incompatibilități între spiritul critic și creație. Criticul e considerat ca un analist, disociativ, procedînd în lumea ideilor sau, în orice caz, fără contact direct cu natura, ci numai cu preparatele ei literare, circulînd, deci, cu ușurință în abstracții, în teorii și în reflexele realității în sufletele scriitorilor; creatorul singur are contactul cu viața însăși pe care apoi prin puterea imaginației și a fanteziei o recompune în forme sintetice, în duplicate literare, asupra cărora se apleacă apoi critica pentru a le analiza după legile interioare ale artei, constatîndu-le gradul de viabilitate artistică. Oricîtă exactitate ar conține o astfel de concepție în multe cazuri concrete, în teorie ea nu e decît o prejudecată, provenită și din simplismul unificator cu care sunt privite facultățile sufletești și din simplismul cu care e privită însăși critica, unitate originară fără varietăți și nuanțe... Critica e considerată numai într-una din funcțiile ei, analitică, disociativă, abstractă și didactică...; prin reminiscențe de școală, ea este confundată cu stilistica, cu studiul genurilor literare, cu statistica formelor de expresie, așa cum se predă de altfel în școli, în chipul cel mai rebarbativ, etichetîndu-se metaforele, tonalitățile sensibilităților, figurile stilistice, formele prozodice, varietățile rimelor. O astfel de disciplină didactică e, într-adevăr, în afară de orice posibilitate de creație, eliminînd intuiția, imaginația, fantezia din exercițiul ei. Critica modernă nu este o disecție pe cadavre, fără relații cu viața, nu e o scolastică us-

cată și o compilație de texte, ci este străbătută și de un spirit creator însuflețind viața cărților în raporturile lor multiple, la fel cu acțiunea scriitorului asupra vieții înseși: pentru a fi un bun judecător în materie de artă, nici una din formele artei nu trebuie să-i fie streină criticului din experiență proprie; nu poate fi judecător de poezie cel ce n-a avut în tinerețea lui o experiență poetică, cel ce n-are și o sensibilitate estetică și o inițiere tehnică; un critic nu e cu adevărat critic, dacă el însuși nu are o expresie personală, adică dacă nu are talent. E drept că mulți dintre critici se prezintă în afară de orice condiție literară: ei sunt teoreticieni, ideologi, compunînd sisteme alături de cadavrele operelor de artă, judecîndu-le din punct de vedere etic sau social, ori inventariindu-le diversele elemente stilistice. O astfel de critică nu iese dintr-o sensibilitate proprie pusă în mișcare de prezența operelor de artă, după cum emotivitatea artiștilor se deșteaptă în fața vieții; ea nu purcede la recrearea lor, a atmosferei lor printr-o recompunere a elementelor într-o expunere sensibilă care e totodată și o interpretare a criticului, ca orice creație. Critica mai nouă este însă în bună parte străbătută de un adevărat suflu de comprehensiune simpatetică, de contopire intimă cu opera de artă și de reconstituirea ei sintetică într-o construcție personală; criticii de categoria aceasta nu sunt esteticieni, adică teoreticieni, ci artiști ei înșiși prin facultatea intuiției, prin sensibilitatea și prin darul expresiei artistice... Se va ridica totuși obiecția că multe dintre operele lor literare nu sunt la înălțimea producției profesionale; inferioritatea nu provine însă din antinomia ce ar exista între critică și creație, cum se crede, ci din lipsa pregătirii tehnice. Orice categorie de preocupare artistică epică, lirică, dramatică, cere o inițiere și un lung exercițiu; ea reclamă o readaptare la condițiile speciale ale genului. Trecerea de la un gen la altul nu e ușoară, ci presupune o disciplină tehnică destul de anevoioasă chiar pentru criticii cei mai deprinși teoretic cu varietatea formelor de expresie a genurilor literare; de aici, din lipsa de readaptare și prin prelungirea în alte genuri literare a deprinderilor contractate și obligatorii în critică, cum ar fi dialectica și expresia abstractă, izvorăște impresia de nerealizare pe care o are adesea literatura criti-

cilor. În realitate, criticul este ca orice talent: o disponibilitate căreia i se cere o educație profesională.

Revenind la concepția mea asupra criticei ca o creație suprapusă creației artistice, pentru a ajunge la ea, două sunt drumurile ce mi s-au părut de urmat: ideologic, autonomia esteticului; empiric, independența morală a criticului. S-ar părea că autonomia esteticului — adică reducerea frumosului la emoția estetică fără amestecul altor elemente cu care se prezintă adesea în simbioză — conține în ea principii subversive. Aceste delimitări de domeniu, de disociații de elemente amalgamate s-au făcut de foarte multă vreme în țările de cultură veche; numai punerea unei astfel de probleme e un semn de tinerețe sau — poate — semnul unei noi orînduiri a valorilor estetice. Maiorescu a pus-o la vremea lui și a rezolvat-o în sensul autonomiei; după o viață de hulă și de învinuire de cosmopolitism a biruit, dar biruința i se contestă astăzi. Sensul acțiunii mele de la 1904 încoace este a o apăra, cu rezultate foarte variabile, după epoci și zguduirile lor seismice. Nu cei din vîltoare le pot judeca, ci urmașii cu perspectiva pozițiilor definitiv cîștigate și depășite. Oricît de pasivă ar fi, prin însăși existența ei, viața e o luptă; cu atît mai agitată e viața criticului într-o literatură în formație, dezgrădinată, în care oamenii se confundă cu ideile și trupurile adversarilor sunt călcate în picioare fără nici o considerație pentru vîrstă, muncă, talent, dezinteresare. Nu voi rezuma nici măcar în cîteva rînduri luptele acestor patruzeci de ani din urmă. Ele nu s-au încheiat, de altfel; criticii tineri vor fi poate supuși unor încercări și mai grele decît noi; n-ar fi, deci, drept să ne plîngem de vitregia timpului. Militantă, misiunea criticului postulează de la sine lupta, injustiția și cruzimea pînă la nimicire; trebuie să o primim, deci, cu resemnare, nu numai de la adversari legitimi, ci și de la cei cu care luptăm pe aceleași poziții ideologice. La o vîrstă cînd prin accidentul calendaristic al celor 60 de ani aveam impresia creării unei atmosfere de indulgentă recunoaștere măcar printre tovarăși, am fost primit de curînd în acest prag ultim al vieții de lirismul unui critic cunoscut prin temperamentul său polemic. Peste cîteva săptămîni, același critic, în același ziar, descoperea, în sfîrșit, goliciunea vieții mele interioare și vi-

ziunea mea vodevilistică; apoteoza n-a durat, deci, decît cîteva săptămîni. Întîmplarea mi-a amintit-o pe cea a Louisei Collet, muza romantică de acum vreo sută de ani, cunoscută atunci prin literatura ei, iar azi prin amorurile furtunoase cu bărbați iluștri ca Victor Cousin, Alfred de Musset, Gustave Flaubert. Nemulțumită de un articol al lui Alphonse Karr, muza s-a repezit asupra criticului cu un cuțit de bucătărie pe care, dezarmînd-o, criticul l-a fixat în peretele din spatele biroului, cu inscripția: „*Offert par M-me Louise Collet . . . dans le dos*". În ierbarul meu am lipit amîndouă articolele, unul cu inscripția „oferit în față" — într-un buchet de flori, celălalt „oferit în spate" sub forma unui cuțit de bucătărie . . . Situație, de altfel, normală și preferabilă: decît întins pe catafalc, îmbălsămat parcă, cu aerul de a spune în fum de tămîie: *explevi mortalitatem*, mai bine agresiunea, cu consolarea: aduc umbră cuiva și încă prietenilor — exist, deci. E singurul lucru ce ne rămîne după atîta trudă: semnul totuși al vieții.

În afară de o vocație certă și un simț de orientare, criticului i se mai cere o calitate de ordin etic și anume: să aibă caracter, pînă și în nuanța franceză *avoir du caractère* — adică a avea un caracter incomod. Arta nu presupune caracter și, fără exces de rea-voință, aș putea adăuga: dimpotrivă. Mai mult decît competență și talent, criticului i se cere conștiință profesională. Prin laudă și blam putînd deveni lesne un instrument de ascensiune socială pentru a nu rămîne în categoria simplei publicistici, critica trebuie să se ferească de compromis, complezență, coliziune de interese, ca de o primejdie mortală. Ea trebuie să se bucure de o independență morală absolută; date fiind condițiile vieții noastre publice, ea e o asceză. Nu poate fi nimeni critic fără respectarea acestui imperativ moral . . . Cu ocazia aceluiași accident calendaristic, amintit mai sus, unii critici au pomenit eufemistic de oarecare „neîmpliniri sociale" ale carierei mele, bănuind că ele ar fi putut produce unele mici drame sufletești cu repercuții în echilibrul moral necesar criticului menit să judece fără presiunea decepțiilor avute în propria-i carieră. Se înșeală. Cel dintîi act al afirmării mele critice a fost cel al renunțării; numai în clipa cînd m-am crezut capabil de această jertfă consimțită, am pornit la o acțiune critică; la vîrsta de 23 de ani luasem o poziție ideologică împotriva tuturor

celor ce puteau dispune de destinele mele sociale; patruzeci de ani nu mi-am schimbat apoi obiectivele și mijloacele de acțiune, izvorîte din setea de independență. Nu mă frămîntă, deci, nici o nemulțumire; soarta noastră nu e în împrejurările dinafară, cum se crede, ci în noi, în caracterul, în voința noastră; ne clădim destinul pe care îl dorim și-l merităm . . .

*

Nu-mi rămîne acum decît să mă despart de d-voastră cu sentimentul penibil de a nu vă fi comunicat aproape nimic din ce aș fi vrut. Ilustrul Quintilian, unul din ctitorii criticei, ne povestește undeva, o întîmplare cu tîlc. În școala lui de retorică, propunînd, după obiceiul epocei, tratarea unui subiect, observă că cel mai bun școlar nădușea fără să-și poată urni din loc compoziția. Apropiindu-se de dînsul, îl întreabă cu blîndețe:

— De ce nu scrii? Nu-ți place subiectul?

— Dimpotrivă, îl găsesc minunat.

— Îți place mult?

— Da.

— Nu-ți place cumva prea mult?

— Mărturisesc că da. E un subiect la care m-am gîndit întotdeauna, un subiect tratat de toți marii noștri oratori; de Marcus Antonius și de Licinius Crassus, de Quintus Hortensius Hortalus și de Marcus Tullius Cicero.

— Și vrei să faci un discurs la înălțimea predecesorilor noștri?

— Da, da, se înflăcări școlarul, dacă nu-i pot întrece, vreau să compun ceva vrednic de dînșii.

Quintilian zîmbi, înțelesese pricina inhibiției școlarului.

— Ascultă, tinere: uită tot ce ai citit; nu te gîndi nici la Hortensius, nici la Cicero; tratează-ți subiectul ca și cum nu l-ar fi tratat nimeni înainte. Nu te speria de nimeni și nu-ți propune mai mult decît e necesar și decît poți.

Ascultîndu-și dascălul, școlarul își scrise compoziția cu îndemînarea lui obișnuită. Subiectul de astă-seară se leagă atît de intim cu preocupările mele încît ar trebui să vă mărturisesc că m-am speriat de dînsul. E prea tîrziu ca să-l tratez a doua oară. Veți trebui să vă mulțumiți cu puținul și neînsemnatul ce v-am dat; cît despre mine, îl voi trata altă dată; meseria noastră e de a reveni asupra

unui lucru de zece ori pînă ce avem impresia că e bine făcut — singura, în definitiv, ce ne răsplătește de trudă.

Căci am săvîrși o ipocrizie dacă v-am spune că scriem pentru plăcerea d-voastră și nu pentru imensa bucurie ce o simțim cînd ni se pare că, de sub degetele noastre de lut, s-au împerecheat două cuvinte care, prin zborul lor nupțial în văzduh, ne insuflă sentimentul eternității.

E. Lovinescu (volum omagial), „Vremea“, 1942, p. 205—218. Reprodus din: E. Lovinescu, *Scrieri*, 1, *Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., București, 1969, p. 506—515.

•

CRITICA ȘI ISTORIA LITERARĂ[1]

(Fragment)

Domnule decan,

Onorat auditor,

N-aș putea începe șirul acestor modeste prelegeri asupra literaturii române în veacul al XIX-lea înainte de a aduce mulțumirile mele recunoscătoare consiliului Facultății de litere, și cu deosebire d-lui decan I. Bogdan, ce mi-au arătat o încredere pe care dacă n-am meritat-o încă cu nimic, mă voi sili din toate puterile să n-o înșel prea mult.

În al doilea rînd, mă îndrept către dv. cerîndu-vă aceeași bunăvoință și încredere, și mărturisindu-vă sfiala ce mă cuprinde, avînd a vă vorbi de la înălțimea unei catedre de pe care ați auzit atîtea glasuri autorizate, al căror ecou răsună încă în urechea mea de fost student al acestei universități — *Alma mater* a noastră a tuturor celor ce ne-am folosit de luminile ei.

Nu am nevoie să vă mai aduc aminte, domnilor, că sunt lipsit de însușiri oratorice. Și, dacă ne-am adunat aici cu toții cu oarecare solemnitate, am făcut-o pentru a nu ieși din făgașul tradiției care cere o astfel de lecție de deschidere *ad ostentationem*. În urmă, în desfășurarea prelegerilor viitoare, voi căuta să trag tocmai foloase din lipsa unor astfel de însușiri discursive. Istoria literaturii române, după cum vom vedea, dacă are nevoie de generalizări strălucitoare, are cel puțin tot pe atît nevoie și de o disciplină științifică, de un spirit de cercetare amănunțită, de o muncă încordată și puțin răsplătită pe care îmi propun să le aduc ca prinos acestei științi căreia îi voi închina plinătatea puterilor mele sufletești ...

*

[1] Lecție de deschidere a cursului de Istoria literaturii române la Universitatea din București (n.a.).

Am aruncat, domnilor, cuvîntul de *ştiinţă*. Acei dintre dv. care au urmărit cît de puţin, şi cît de întîmplător, scrisul meu, vor fi miraţi de a găsi în gura unui critic impresionist un cuvînt de aşa greutate pe care m-am ferit a-l întrebuinţa pînă acum.

Totuşi, acum, ca şi oricînd, privesc critica ca o artă. Nu desigur *arta de a alege între mai multe minciuni*, după cum spunea Jean-Jacques Rousseau, ci arta de a alege între mai multe aparenţe, acea care e mai îndreptăţită de a fi adevărul.

Nu voi stărui prea mult, domnilor, asupra deosebitelor forme pe care le poate îmbrăca gustul nostru literar; asupra nesiguranţelor în care se zbate adese spiritul cel mai rafinat şi mai încercat asupra înrîurilor dinafară care abat cugetul nostru de la o dreaptă judecată. Între noi şi obiectele ce ne impresionează, mai ales pentru întîiaş oară, se pun atîtea locuri străine încît niciodată nu vom fi siguri de a fi avut o impresie nemijlocită, nemişcată ca o cenuşie piramidă egipteană.

Viaţa universală e într-o veşnică scurgere. Oricît ni s-ar părea că suntem stăpîni pe noi, nu avem mijlocul de a ajunge la o aşa reculegere pentru a fi şi picătura de apă ce se prăbuşeşte în abis, şi conştiinţa care îşi dă seamă, cu nepăsare, de ceea ce i se întîmplă, oglindind cu aceeaşi obiectivitate şi ceea ce se petrece în jurul ei. Nu putem fi şi actori şi spectatori nepărtinitori.

Din această imposibilitate s-a născut, domnilor, şi ceea ce se numeşte pyrrhonismul estetic, care tăgăduieşte putinţa de a pune o rînduială oarecare în emoţiile noastre estetice, şi deci şi putinţa de a închega o judecată literară sigură şi o scară de valori.

Pe undele capricioase ale acestui pyrrhonism au navigat unele din spiritele cele mai subtile ale vremilor noastre: Anatole France şi Jules Lemaître, care printr-o ciudată întorsătură a împrejurărilor s-au adăpostit astăzi în două porturi opuse; cel dintîi, în portul socialismului umanitar, şi cel din urmă, în portul tradiţionalismului naţional. După atîtea şovăiri, după atîtea fluturări în jurul lucrurilor, ei au aruncat, în sfîrşit, ancora într-un loc ce li s-a părut sigur. Dacă în felul de a înţelege viaţa şi îndatoririle ei, dacă în felul de a vedea nu numai *arătări*, ci şi *siguranţe*, aceşti subtili scriitori s-au schimbat, ei au rămas însă aproape în acelaşi pyrrhonism estetic, care îi fereşte de a

pune prea multă înverşunare şi energie în susţinerea unor păreri ce izvorăsc mai mult din fineţea gustului lor decît din binefacerile unei solide ştiinţe a frumosului. Nu mă voi atinge, domnilor, de fundamentul filosofic al acestui pyrrhonism estetic, deoarece scapă de sub competenţa mea. În afară însă de dînsul mai e şi un alt fundament mult mai uşor de prins, ca ceva mai văzut. Nu putem fi siguri anume de impresiile noastre estetice atît timp cît nu sunt controlate în scurgerea vremei. Sunt de pildă opere ce te înmărmuresc. Ar fi primejdios a închega asupra lor o judecată grăbită, căci, după cum spunea La Harpe, nu ne înmărmurim de două ori. E firesc, deci, ca impresia noastră să nu mai rămînă aceeaşi, îndată ce curiozitatea ni s-a potolit. Ne aducem, de altminteri, cu toţii aminte, domnilor, de aşteptarea trezită de curînd în jurul unei piese, celebre înainte de a se fi jucat. Dezamăgirea de mai tîrziu n-a fost mai puţin răsunătoare decît zgomotul celei dintîi reprezentaţii. Numai posteritatea va avea să judece această piesă în toată nepărtinirea, şi să-i hotărască locul, nu numai în opera poetului, ci şi în literatura universală.

Fenomenul estetic, ca şi fenomenul social, scapă mai totdeauna unei judecăţi obiective, în momentul producerii lui. Nu suntem pregătiţi să-l privim cu stăpînire de sine, să-l pătrundem, să-l comparăm şi să-l rînduim faţă de alte fenomene de aceeaşi natură. Pe de o parte, vioiciunea impresiei ne ridică putinţa de a-l îmbrăţişa sub unghiul veşniciei; pe de alta, prin actualitatea lui, el pune în joc o mulţime de elemente afective, o mulţime de resorturi ale sufletului nostru străine cu desăvîrşire de *artă*.

Nu mă gîndesc, desigur, domnilor, la legăturile ce pot fi între critic şi scriitor. Trec peste dînsele, presupunînd că criticul se poate frînge din mijlocul lor pentru a-şi păstra neatîrnarea judecăţii sale. Sunt însă alte pricini ce-i pot ştirbi obiectivitatea.

Unele opere de artă, trăgîndu-şi substanţa din actualitatea cea mai apropiată, ne ispitesc nu printr-un adînc interes omenesc, ci printr-un interes neînsemnat, care pe cît e de puternic, pe atît e şi de trecător. Literatura, după cum spunea Victor Hugo: ... *Est au centre de tous comme un écho sonore* ...

În ea se răsfrînge tot ce ne frămîntă într-o clipă, toate

grijele, toate nevoile, toate problemele din întretăierea cărora se încheagă viața noastră zilnică. Izvorînd din unele împrejurări în mijlocul cărora trăim încă, ea se îndreaptă nu numai spre judecată, ci și spre inimă. Cumpăna simțului nostru estetic se poate, deci, înclina într-o parte, împinsă de atîtea sentimente ce intră în joc.

Fiecăruia dintre noi i s-a întîmplat, de altminteri, să fie părtinitor, în materie estetică. Cît despre mine, îmi aduc aminte a fi apreciat cu multă însuflețire un roman al unui tînăr scriitor de talent, care după părerea unanimă e din cele mai slabe din opera lui. Viața zugrăvită îmi era așa de cunoscută, eroii îmi erau atît de aproape, și îmi trezeau în suflet atîtea ecouri duioase ale copilăriei încît nu mă putui stăpîni de la un entuziasm nu în totul meritat. Alți critici, trăiți în altă lume, găsiră un slab interes în acea viață neînsemnată de provincie.

Astfel e critica, domnilor, îndreptată asupra literaturii contimporane care atinge cu atîta măiestrie toate clapele clavirului sufletesc, ne mișcă, ne înduioșează, lovindu-ne slăbiciunile noastre, învelindu-ne într-o atmosferă de simpatie din mijlocul căreia nu ne putem desface. Între noi și această literatură e o strînsă legătură sufletească. Nu suntem chemați, deci, s-o judecăm cu nepărtinire, pentru că e trup din trupul nostru . . .

Desigur că nu o astfel de critică am de gînd să fac în șirul acestor prelegeri. Am o idee prea înaltă de acest așezămînt de cultură și, vai!, prea mică de neînsemnata mea persoană, pentru a-mi închipui că părerile mele pot deveni *știință oficială*.

Prin aceasta să nu vă închipuiți, domnilor, că aș aduce vreo știrbire criticii literare, așa cum am zugrăvit-o pînă acum. Cred, dimpotrivă, în însemnătatea și în rostul ei în cultura unui neam. Dar locul ei este aiurea; el e în vălmășagul acestei vieți atît de tulbure, atît de tumultuoasă. Acolo are a-și spune cuvîntul ei, ca un șef de orchestră ce-și mișcă bagheta în mijlocul atîtor executanți minunați. Pentru a fi critic se cer însușiri destul de rare. Se cere mai întîi o înțelegere intuitivă a lucrurilor de artă, o înțelegere luminată apoi la facla multor cunoștinți și pe urmă o neatîrnare de spirit, o deosebită îndrăzneală de cuget pentru a închega, cel dintîi, o părere și a o apăra cu înverșunare împotriva tuturor. Căci, domnilor, nu e ușor de a avea cel dintîi o părere. Răspunderea morală

pe care și-o ia criticul e vrednică de cinstirea noastră.

Un critic e un militant; el e un soldat în ținută de campanie, pe terenul cultural; el e un semănător de idei. Nu trebuie să uităm însă că aceste idei sunt *ideile* lui; ele pot fi bune după cum pot fi și rele. Aruncate aiurea în mijlocul mișcării intelectuale, ele sunt repede cernute și reduse la dreapta lor valoare. Ce s-ar întîmpla însă, domnilor, dacă sămînța nerodnică ar cădea aici, în sînul universității? Studenții nu sunt chemați a elabora știința și cultura unui neam; ei sunt meniți s-o primească așa cum alții au înfăptuit-o. Ar fi, deci, o mare greșeală dacă pe lîngă firele bune s-ar arunca în ogorul lor și neghină.

Nu-mi închipui universitatea ca un fel de cîmp de experiență. Acest cîmp e aiurea: e în publicitatea largă, unde cel ce aruncă o idee își ia răspunderea ei și așteaptă în fiecare clipă să-și dea seama în fața opiniei luminate.

Nu cred, domnilor, să trec hotarele îngăduite unei comparații dacă aș asemui critica literară cu politica; în amîndouă se aruncă idei, uneori foarte bune, foarte generoase și se discută cu aprindere fără a se ajunge totdeauna la o încheiere, deoarece se amestecă în discuție și multe elemente afective. Fiecare vorbește în numele unei convingeri; îndărătul ei sunt însă atîtea jocuri ascunse de sentimente și de interese, încît avem tot dreptul să ne îndoim de obiectivitatea ei.

Dar după cum deasupra politicei se încheagă încetul cu încetul o știință, *sociologia*, deasupra criticii se încheagă o altă știință care nu e decît *istoria literară*.

Iată pentru ce, domnilor, după ce mi-am închinat o modestă parte a sîrguinței mele critice, fără a o părăsi în alt cîmp de lucru, nu mă cred îndreptățit de a o continua și aici, de la înălțimea acestei catedre. Voi lăsa, deci, pe contemporani în liniște să înfăptuiască literatura neamului nostru așa cum vor crede de cuviință, neîngăduindu-mi decît de a înregistra datele sigure ale științei care e istoria literaturii românești

*

La niște prelegeri de istorie literară — am, așadar, cinstea să vă chem.

Timpul trece, pasiunile se potolesc sau se sting. Țesătura de legături sentimentale prin care o operă de artă e prinsă de epoca ce a urzit-o se destramă încetul cu încetul,

lăsînd-o slobodă. Te poţi învîrti în juru-i pentru a o privi sub toate înfăţişările şi a o judeca în deplină cunoştinţă.

Tot ce a fost vremelnic, tot ce n-a fost decît înflorirea trudită a unei clipe, tot ce n-a fost decît o *fioritură* care ne-a ademenit pentru că ne-a măgulit vreo slăbiciune, tot aurul pe care îl aşterne actualitatea peste lucruri, totul s-a scuturat acum ... Operele de artă rămîn aşa cum sunt în esenţa lor, *nuda* şi numai arareori şi *venusta*. Ele se mărginesc numai la liniile simple, sobre ce le încheagă conturul; toate celelalte podoabe întîmplătoare au căzut la pămînt, ca o pulbere uşoară.

Un critic şi-a spus părerea despre o operă de artă; un altul l-a urmat; apoi mulţi alţii. Opera de artă a ajuns în domeniul public; fiecare critic şi-a arătat cuvîntul. Încetul cu încetul, aproape pe nesimţite, ciocnindu-se părerile între dînsele, înlăturîndu-se ce este neîntemeiat, se încheagă o judecată definitivă care, cu trecerea vremei, se impune ca un adevăr obiectiv tuturor generaţiilor ce vin mai tîrziu. Astfel se clădeşte, domnilor, istoria literaturii unui neam. Ai zice o străveche criptă în ale cărei columbarii se aşează urnele funerare ale scriitorilor morţi. Fiescine îşi are locul lui, pe care vremea i-l arată cu degetul ei înţelept.

Gîndiţi-vă, domnilor, la toţi Pelimonii, la toţi Ariceştii, la atîţi nenumăraţi poeţi ce au asurzit urechile contemporanilor de la mijlocul veacului trecut — ce s-au făcut? Cine-i mai citeşte? Cine mai aude de dînşii? S-au şters după cum se şterge o umbră pe zid. Vremea a venit cu secera ei nepărtinitoare şi a doborît la pămînt aceste spice trufaşe. Totuşi în timpul lor, ei treceau drept poeţi minunaţi şi umpleau văzduhul cu versurile lor! ... Şi s-au găsit chiar critici care să-i laude, după cum s-au găsit critici să facă din Mureşeanu un geniu al poeziei, iar din Bolintineanu — poezia însăşi!

Tot ceea ce face nesiguranţa *criticei contemporane*, a acestei critice care în orbirea ei nu ştie deosebi pe un Eminescu de un Bolintineanu, se risipeşte, aşadar, cu timpul. Ca o barcă ce se întoarce în port, după multe rătăciri în largul mării, critica îşi frînge din avînt, ţinîndu-se de linia sigură a uscatului, a realităţilor. Greşelile sunt, aşadar, aproape cu neputinţă. Judecata literară nu mai e înfăptuirea unei singure minţi, ci e închegată prin conlucrarea atîtor minţi agere. Icoana ce ne rămîne de pe urma

unui scriitor mort din timpurile bătrîne e ca o statuă sculptată pe îndelete în ani îndelungi. Fiecare generaţie a ajutat la săparea ei, netezind unele linii, dînd mai mult relief altora, preumblîndu-şi dalta peste tot pentru ca asemănarea să fie cît mai mare. Numai astfel am ajuns astăzi a avea icoane, desăvîrşite pentru totdeauna, peste care timpul trece fără a aduce vreo altă schimbare. Cu toţii ştim care e locul în literatura franceză a unui Molière sau a unui Corneille. Figura lor e zugrăvită în cele mai mici amănunte. Critica şi-a făcut datoria, războindu-se în jurul operilor lor. Astăzi ei însă au intrat în istoria literară şi pot fi priviţi cu seninătatea cea mai ştiinţifică. Micile duşmănii şi rivalităţi de care erau înconjuraţi în timpul vieţii au amuţit de mult. În lunga galerie a literaturii universale ei îşi au statua lor pe care nimeni n-o mai poate clinti.

Dacă această cernere a operilor de artă se face, prin timp şi sub înrîurirea binefăcătoare a criticei, atunci se ridică întrebarea: ce-i mai rămîne de făcut istoriei literare? Cari sunt problemele ce i se pun? Care e obiectul cercetărilor sale? Se mărgineşte ea numai la o simplă înregistrare a judecăţilor literare izvorîte prin înţelegere obştească?

Să nu uităm, domnilor, că chiar dacă s-ar mărgini numai la o înregistrare metodică, la o clasificare a valorilor şi la o întărire pe temeiuri ştiinţifice, la aceea ce înţelepciunea mai multor generaţii a hotărît, istoria literară şi-ar avea încă rostul ei. Sunt şi alte ştiinţe cari nu născocesc nimic. Filologia, de pildă, se mulţumeşte să urmărească de aproape libera înflorire a spiritului unui popor, în cea mai delicată, în cea mai tainică revărsare a lui, în *limbă*, cercetînd-o în toate schimbările prin care a trecut şi străduindu-se să afle legile ascunse ale acestor schimbări.

Problemele ce se pun însă istoriei literare sunt şi mai numeroase.

Literatura unui neam nu se mărgineşte numai la cîteva individualităţi ce se ivesc deodată, pentru a dispărea apoi fără nici o urmă. Ea e dimpotrivă un corp organizat ce creşte, se dezvoltă, descrie curba vieţii, străbătînd un şir de prefaceri, cari oricît de întîmplătoare ar părea, au temeiuri adînci, ce rămîn de căutat. E cea dintîi datorie a istoricului literar.

Critica se ocupă de fiecare scriitor în parte, luat în actualitatea lui, nemijlocită; numai vremea îi aşează pe toţi

în perspectiva lor cuvenită, dîndu-ne putința de a-i privi sub unghiul valorilor reale și veșnice.

Dar, după cum spuneam, domnilor, scriitorii ce înfăptuiesc literatura unui neam nu sunt singurateci, nu sunt născuți prin generație spontanee. Între dînșii se află o strînsă legătură ce nu-i scapă istoriei literare.

Ea trebuie să deosebească epocele caracteristice ale unei literaturi, să stabilească notele lor deosebitoare, și să le poată defini printr-o formulă cuprinzătoare. Pe cît de scurtă și de mărginită e vederea criticului, pe atît de vastă și de largă e perspectiva ce se deschide istoriei literare. Ea cuprinde sub raza ochiului său nu numai individualități, ci îmbrățișează și grupe întregi în care descopere tot ce se aseamănă — pentru a întregi apoi categorii separate.

Turgot spunea undeva că toate epocele sunt înlănțuite printr-un șir de pricini și efecte ce leagă starea de acum a lumii cu toate celelalte ce au precedat-o. E un fel de necesitate între clipa de față și cea care a trecut. Cu atît mai puternică e necesitatea dintre literatura unei epoci și cea a epocei dinainte.

Este de datoria istoricului literar, așadar, domnilor, nu numai de a defini aceste epoce, ci de a lămuri privindu-le ca niște simple verigi ale unui lanț, ca niște popasuri ale unei evoluții. Trecerea nu se face deodată; pregătirea unui nou curent, a unei noi ideologii se înfăptuiește pe încetul. Astfel veacul al XVIII-lea din literatura franceză, cu toate întipăriturile lui atît de caracteristice, cu raționalismul, voltairianismul, cu enciclopedismul lui, nu se vădește deodată prin cei cîțiva mari cugetători cunoscuți tuturor; el fusese pregătit cu mult înainte, încă de sub Ludovic al XIV-lea, de o serie de scriitori mai mărunți, care însă prin picătura lor de apă au pregătit străbaterea blocului granitic al opiniei publice. Concepția de artă care a stăpînit tot veacul al XVII-lea nu dispare cu sfîrșitul acestui veac; un șir de *poetae minores* prelungesc agonia tragediei clasice și în veacul al XVIII-lea. Shakespeare nu e decît înflorirea genială a unei întregi literaturi dinaintea lui. Romantismul nu începe o dată cu Rousseau; rădăcinile lui sunt mai adînci și mai departe. Alte pilde sunt de prisos.

Istoricul trebuie să considere, așadar, orice epocă literară, sau mai precis orice *fenomen* literar sub înfățișarea lui *genetică;* neprivindu-l ca o *proles sine matre*, ca o slobodă și întîmplătoare răsărire, el trebuie să-l cerceteze în

pricinile lui, în toate micile elemente ce l-au pregătit pe nesimţite, căci el e întocmai ca un rîu care s-a urzit din revărsarea la un loc a atîtor pîraie ce se aruncă de pe munţii învecinaţi.

Stabilindu-se obîrşia fenomenelor literare, cercetîndu-se înflorirea lor sub toate înfăţişările, mai rămîne de studiat efectele tîrzii, cele din urmă consecinţe, ultimele licăriri prin care orice epocă îţi mai dă iluzia vieţii. Aceasta e a treia îndatorire a istoriei literare.

Dar, în afară de aceste sarcini, mai sunt, domnilor, şi altele foarte însemnate asupra cărora nu voi stărui totuşi prea mult.

Literatura unui neam nu e decît unul din fenomenele ce se produce în sînul acelui neam, pe lîngă multe altele. Oricît ar părea de slobode, aceste fenomene sunt într-o legătură oarecare ce nu trebuie lăsată la o parte. Fenomenul cultural, fenomenul social, ca şi fenomenul economic nu pot fi despărţite de fenomenul literar.

Evoluţia unei literaturi e mijlocită, de pildă, de starea culturală a unei epoci date, de starea ei de prosperitate economică, de starea de neatîrnare sau asuprire în care se află. Literatura neamului nostru la începutul veacului trecut nu putea fi decît ceea ce a fost, dacă ţinem seamă şi de factorul istoric; propăşirea ei s-a făcut pe măsură ce s-a înfăptuit libertatea politică şi înflorirea economică şi culturală a ţărilor noastre.

Dar un popor, domnilor, nu-şi făureşte literatura numai prin propriile lui puteri; sub toate formele de manifestare el suferă atingeri, ciocniri. Un şir întreg de înrîuriri se stabilesc între dînsul şi celelalte neamuri. Nu vorbesc de împrumuturile literare făcute de-a dreptul, fără a trezi vreun răsunet în cultura neamului, ci de acele înrîuriri binefăcătoare şi rodnice care, vădindu-se în forme naţionale, înfăptuiesc opere de artă de o valoare trainică şi cu însuşiri etnice. Istoricul literar trebuie, deci, să ţină seamă şi de înrîuririle streine, iscodind toate izvoarele depărtate de inspiraţie.

Iată, domnilor, cîteva din problemele ce se pun istoricului literar, şi pe care se cuvine să le dezlege.

Dacă în judecarea operelor de artă e mai la adăpost decît criticul, şi nu poartă torţa luminătoare, el are putinţa şi datoria nu numai de a judeca aceste opere de artă, ci de a le şi lămuri prin atîtea pricini ascunse, de a le cer-

ceta în urmări și efecte; el are putința și datoria de a le așeza în timp și în spațiu, de a le da perspectiva cuvenită față de întreaga literatură universală — aceasta departe de orice îndemnuri sentimentale.

*

Un capitol din istoria literară română în veacul al XIX-lea „privită ca o știință", va face, prin urmare, obiectul acestor prelegeri.

Voi începe, domnilor, cu o mărturisire. Pînă a ajunge la cercetarea trecutului nostru literar, am mers ani lungi de studiu pe căi străine, pe căi ce păreau a se îndrepta spre alte țeluri. Și deși se credea că drumul cel mai scurt e și cel mai bun, țiu să declar aici că nu e întotdeauna adevărat, și că adese drumurile cele mai lungi și mai ocolitoare sunt cele mai bune și chiar mai de-a dreptul.

Am început cu studiul clasicismului, în vădirea lui artistică, și în limbă, străduindu-mă, pe cît mi-a fost cu putință, să mă apropii nu numai de manifestările dinafară, ci și de sufletul acestor neamuri cari au urzit civilizația noastră. Nu-mi pare rău.

Ca un alb porumbel, clasicismul s-a lăsat din albastrul vremilor bătrîne, a plutit deasupra capetelor noastre căutînd frontonul unui templu de marmură. Nu l-a găsit. S-a mulțumit atunci și cu acoperișul unei case, unde s-a adăpostit veacuri, fără a fi tulburat de cineva. Vremurile s-au schimbat însă. El pare astăzi de prisos. Toți acei ce nu s-au bucurat de binefacerile lui îl alungă ca pe ceva nefolositor. Și nu e departe ziua cînd porumbelul ostenit de atîtea prigoniri își va întinde aripa, îndreptîndu-se spre alte neamuri mai primitoare.

Și atunci va fi o mare pierdere și o mare întristare pentru toți cei ce cred că pe lîngă atîtea lucruri de folos văzut, omenirea mai are nevoie și de unele lucruri al căror folos nu se vede pentru că nu ne ajută la trebuințele zilnice. În afară de aceste nevoi mai sunt însă și altele: sunt nevoile sufletești peste care nu putem trece cu nepăsare. Atît cît omul va fi un om complet, va stărui într-însul năzuința spre ideal, spre reculegerea într-o lume dacă nu mai bună cel puțin alta, departe, pierdută în zarea sură a timpului pe care s-o poată trăi cu seninătate și fără pasiune. Spiritele lovite de asprimile vieții zilnice vor simți

întotdeauna imboldul de a se adăpa la fîntîna limpede a clasicismului. Din ea vor prinde înțelegerea frumosului în liniile cele mai simple — frumosul ce se vădește în ruinele mărețe ale Partenonului, în sobrietatea tragică a teatrului lui Sofocle, sau în simplicitatea nobilă a bucolicelor lui Virgiliu... Prin nici o cultură altă nu se poate căpăta, domnilor, un sentiment mai puternic al măsurii, o mai mare dragoste pentru tot ce e cumpătat, sobru, decît prin cultura clasică.

A stărui cît de mult în dobîndirea acestei culturi, a-ți deprinde ochiul cu privelîștea mărginită a pămîntului străbun al Eladei, cu sobrietatea grațioasă a ruinelor sale, a-ți forma gustul literar la flacăra poeziei lui Homer și al marilor tragici ai Aticei, a-ți însuși idealul artei clasice — nu e un ocol pentru acel ce se destină înțelegerii frumosului sub orice forme și în orice îngrădiri naționale... Înseamnă a scobori ceva din albastrul cerului de sus, în îndeletnicirile vieții de toate zilele, iar pentru cercetătorul literar înseamnă a avea totdeauna dinaintea ochilor un model superior de artă...

Împrejurările m-au mînat apoi din Atena veche în Atena nouă, în acest Paris care răspîndește în jurul lui atîta lumină și în care ai putința de a simți și înțelege arta sub atîtea forme nouă și rafinate.

Ce poate învăța cineva din cercetarea celei mai bogate și subtile literaturi ce a fost vreodată nu mă voi încerca, domnilor, nici să vă mai pomenesc.

Nu e acum prilejul cel mai prielnic.

N-aș putea totuși să nu amintesc că învățăturile culese fie din cursuri, fie din pilda grăitoare a lucrurilor au lăsat o neștearsă întipărire în sufletul meu, și cînd mă întorc cu gîndul la acei ani de muncă liberă, la atîtea admirabile lecții ce mi-a fost îngăduit să aud, la bunele sfaturi, la calda încurajare, la luminoasele prelegeri și convorbiri ale celui mai strălucit critic al vremilor noastre, ale lui Émile Faguet, nu mă pot stăpîni de a nu mă lăsa în voia unei duioase și vii recunoștinți pentru acest neam atît de activ, atît de iubitor de tot ce e mișcare și noutate, atît de primitor și de îngăduitor față de străini. Îi aduc aici prinosul admirației mele nemărginite și făgăduința de a-i propaga cultul atît cît îmi va sta în putință, deoarece îmi pare că literatura lui, fiind cea mai aproape de ideologia

noastră, e mai în măsură a contribui la[2] deplina revărsare a sufletului nostru în formele cele mai proprii...

Un astfel de „ocol" am făcut, domnilor, înainte de a ajunge la cercetări de istoriografie literară românească.

Literatura neamului, mai ales în latura ei estetică, totdeauna m-a preocupat: stau martore încercările ce i-am consacrat. Dar pentru a ajunge să-mi închin toate puterile sufletești cercetărilor de literatură mai veche, ce interesează mai mult cultura țării noastre decît estetica, pentru a ajunge să scutur praful de pe hîrtiile bătrîne, mărturisesc, domnilor, că am trecut printr-un adevărat zbucium sentimental al cărui martor țiu să vă iau.

Acest zbucium l-am închegat odinioară[3], într-o încercare literară, pe care îmi voi lua libertatea de a o vă citi, deoarece o privesc ca adevăratul punct de plecare al acestui curs:

*

„Într-o noapte, pe cînd gîndurile îmi fugeau spre mărețele umbre ale trecutului nostru, simții deodată cum mă duc departe, luat ca de o apă mare: mă scoboram parcă în adîncurile pămîntului, fără încetare, pînă ce, după un drum îndelungat, mă oprii pe o pajiște verde, smălțată cu asfodele și anemone, învăluită într-o lumină tainică de vis, o lumină de lună plină ce împresoară lucrurile cu o rețea de păianjen, prin care nu vezi nimic, deși ghicești totul. În fund, o apă tristă cu grele valuri trecea fără nici un zgomot.

Pe țărm, dintr-o dumbravă înverzită, se desprinse deodată un stol de umbre ce mergeau, se măreau, se apropiau prinzînd chip.

Una dintr-însele, desfăcîndu-se din mulțime, se îndreptă spre mine:

«Călător venit din alt tărîm, îmi zise umbra, oprește-ți pasul o clipă dinaintea celor de un neam cu tine.»

Mă trăsei îndărăt, privind: un cap cu înfățișare de leu, cu fruntea largă și brăzdată adînc, cu părul revărsat pe spate, cu sprîncene groase, cu ceva măreț în port și în statură. Un chip pe care mi se părea a-l mai fi văzut cîndva, deși nu-mi puteam aduce aminte unde.

---

[2] In textul din *Convorbiri literare:* de (n. ed.).

[3] *Critice*, vol. II (n.a.).

«Cine ești tu?»

«Eu sînt „părintele literaturii românești“: Ion Heliade-Rădulescu.»

Mă uitai la dînsul: era el, a cărui marmură o privisem de atîtea ori între teii înfloriți. Cătă trist, apoi, ridicînd brațul în sus ca pentru un blestem:

«Neam nenorocit, zise, neam nenorocit, pentru care am străduit pînă la adînci bătrînețe! De dragul tău, mi-am zbuciumat tinerețea, lovind cu toiagul credinței și al voinței ca să scot apă din stîncă; de dragul tău, am tremurat de frig în odăița de la „Sfîntul Sava“ pentru a sămăna lumina în sufletele întunecate ale fiilor tăi; de dragul tău, am scris gramatica mea plină de bune povețe; de dragul tău, am început tipărirea *Curierului românesc;* de dragul tău, am scris aritmetici, cărți de filosofie, de istorie; de dragul tău, am întemeiat o tipografie și am început publicarea de biblioteci populare; de dragul tău, am luptat la întocmirea unui teatru național; de dragul tău, eu, om al prozei ușoare și vioaie, minte limpede, dar fără avînt, am scris versuri, am compus poeme, satire, fabule, epopei, am tradus piese de teatru. Școală, ziar, literatură, teatru, eu ți le-am dat! Și, în urma unei străduințe de jumătate de veac, în urma atîtor nopți nedormite, atîtor lipsuri, atîtor suferințe, atîtor zile petrecute în depărtările haine ale străinătății — ce mi-ai dat tu în schimb? Un chip de marmoră între tei înfloriți! Crezi tu că Manii mei se mulțumesc cu atît? Crezi tu că Manii noștri, ai tuturora, se mulțumesc cu atît?»

Și zicînd aceasta arătă cu mîna spre umbrele ce treceau acum pe dinaintea mea, triste, jalnice, murmurînd ca o pădure cînd vîntul începe să bată deodată.

«Umbra din frunte, zise Heliade, e Alecsandri pe care l-ați cunoscut vesel pe pămînt, pe care l-ați lăudat, l-ați măgulit și i-ați împletit o cunună verde de laur în jurul frunții — pentru ca pe urmă să-l uitați cu desăvîrșire! Privește-l: e el, cîntărețul lui Dridri, duiosul îndrăgostit al Elenei Negri, poetul ciocîrliei ce se înalță voioasă în seninătățile albastre ale razelor soarelui de primăvară; e el, poetul plaiurilor românești, al semănătorilor, al Rodicăi, al doinelor și lăcrimioarelor, al tuturor legendelor neamului nostru, al tuturor faptelor mari din vremea lui, al războiului, al căciularului ce moare pentru steag, al regelui

ce-și pune în frunte coroana de oțel. O, Alecsandri, *poeta-vates!* Privește-l cum pășește de mîhnit!»

Și, în adevăr, Alecsandri căta în pămînt, ca și cum ar fi pierdut ceva.

Din cînd în cînd smulgea cîte o frunză din laurul ce-i împodobea fruntea, aruncînd-o pe apa neagră a Letei.

«Iată-i acum și pe ceilalți, cu toții! Iată-l pe Asachi, măsurînd cu lanțul întinderea Cîmpiilor Elizee, pentru a uita de nerecunoștința oamenilor pămînteni; Cîrlova e vesel c-a trăit atît de puțin și nu s-a trudit să mai cînte trecutul glorios al unui neam ce nu se învrednicește să-i păstreze icoana pururi vie și nepătată; încalte, bietul Alexandrescu stă încă adîncit în negurile ce i-au împresurat minunata lui minte în îndelungii ani ai bătrîneței; ispitele slavei nu-l mai ademenesc; iată-l pe Anton Pann, pe două cărări, nevoind să-și mai aducă aminte din viața lui de pe pămînt decît de vinul pe care l-a băut și de cîntecele de inimă-albastră . . . Kogălniceanu, hotărît, impunător se pregătește să țină un nou discurs prin care să dovedească tuturor umbrelor că lupta de la Salamina a fost mai însemnată decît lupta de la Valea-Albă, pentru că pe cea dintîi au cîntat-o atîți poeți maeștri, pe cînd pe cea din urmă n-a cîntat-o decît un singur romancier de vorbe goale. Bălcescu stă afundat într-un trecut mai depărtat; tușește și mai scrie pe-ndelete o pagină din istoria lui Mihai Viteazul; Bolintineanu ascute o nouă satiră contra celor ce l-au uitat, care vai! nu va prinde, ca și atîtea altele ascuțite în zadar. Odobescu pregătește acolo, într-o sticluță, o nouă otravă pentru a mai muri încă o dată. Lui Donici îi pare rău că n-a rămas ofițer la Petersburg . . .»

Heliade se opri. Din dumbravă ieșise acum o umbră învăluită într-o jale ce-ți frîngea inima privind-o. Se apropie mut și tărăgănat, trecînd pe lîngă noi. Cînd fu la cîțiva pași, abia putui să mă stăpînesc de a nu striga:

«Eminescu, o Eminescu, dulce maestru al sufletului meu, stăpînitor al întregului neam românesc, lasă să vărs lacrimile pietății mele pe mîna ta iubită. O, Eminescu, atît doream să-ți privesc chipul! Și nu numai eu, ci noi toți aceștia ce am venit prea tîrziu și nu te-am putut vedea. Ai dispărut, dar *tu* trăiești în veci, în conștiința noastră a tuturor, a întregii suflări românești. Toți purtăm în suflet întipărirea uriașă a geniului tău. Alecsandri a murit

poate, dar tu ești mai viu ca oricînd. Pe tine toți te citesc, despre tine toți scriu.»

Dar, ca și cum Heliade ar fi ghicit pornirea ascunsă a gîndului meu, mă trase deoparte, șoptindu-mi:

«Nu-l turbura. E Eminescu, cel mai îndurerat dintre toate umbrele jalnice. Despre dînsul s-a scris mult: dar *cum*! Nu mai are liniște nici în Cîmpiile Elizee de cînd și-a găsit un biograf pe pămînt. Să-i cinstim durerea adîncă.»

Și Eminescu trecu mai departe, îngîndurat, trist și istovit de atîtea nenorociri trimise asupra lui de o soartă nemiloasă și după moarte chiar.

Heliade începu din nou:

«I-ai văzut pe toți. Mai privește-i încă o dată cum merg greu, parc-ar urca un deal, unii tăcînd, alții șoptind vorbe neînțelese, văitîndu-se, gemînd, suflete chinuite și neîmpăcate nici aici, în cîmpiile celor fericiți. Căci, deși acum nu mai suntem decît niște umbre fără multe trebuinți pămîntești, mai e o singură deșertăciune ce ne urmărește pînă aici: dorința de slavă. Ne chinuiește nevoia de a ști că pe pămînt nu suntem uitați, că se vorbește de noi, că suntem citiți, că plutim pe buzele tuturor, că mai trăim încă o dată în sufletele voastre, că scrieți despre noi și despre ostenelile noastre. Gîndul acesta ne-ar mai îndulci trista ședere pe acest tărîm.

Și, o, durere! nici un răsunet nu ne vine de sus, nici o adiere de vînt nu ne aduce numele nostru pe buzele voastre. Am fost uitați! nimeni nu ne mai citește, nimeni nu mai cercetează viața și stăruința noastră. Neamul românesc e un neam nerecunoscător; amintirea jertfei făcută pentru dînsul se însemnează pe apă: cel dintîi val o risipește . . . De aceea toți scriitorii pe care i-ai văzut se zbuciumă, nu-și află locul, rătăcind triști pe malurile Letei, cu părerea de rău de a nu fi avut o altă patrie.»

Cuvintele lui Heliade mă dureau; o jale adîncă și o pietate fără seamăn îmi învălui sufletul.

«Părinte, strigai atunci, sărutîndu-i dreapta, părinte al nostru, al tuturora care scriem, căci tu ai spus *„Scrieți băieți“*, o, Ioan Heliade-Rădulescu, primește prinosul venerației mele. Sunt mic, neînsemnat, și-ți mărturisesc că mi-a lipsit adesea credința. Sunt și eu dintre cei care dacă n-au hulit împotriva voastră, o, făuritori ai literaturii noastre românești, dar au trecut pe lîngă voi cu nepăsare,

fără să vă arunce o privire. Iartă-mă, Heliade, iertați-mă, voi, umbre glorioase ale neamului nostru: nu știam ce fac! Călăuzit de o arzătoare năzuință spre *frumos*, spre frumosul clipei de azi, sau al clipei ce vine, nu m-am oprit și la voi, muncitori cuminți și zămislitori ai vremii de față; de multe ori am zîmbit chiar, gîndindu-mă la încercările voastre bătrînești. Am greșit nu pentru că Manii voștri trebuie împăcați; ci pentru că *noi* nu trăim decît atît cît trăiți voi în conștiința noastră. Un popor nu e totalitatea oamenilor ai aceluiași neam ce viețuiesc deodată, ci e totalitatea acelor ce au viețuit de mult, din timpurile străvechi. Nu trebuie să fim zece milioane de români, ci sutele de milioane, din bătăile de inimă ale cărora a răsărit bătaia inimii noastre de acum.

Fiți binecuvîntate, deci, umbre mărețe: pe pămîntul țării românești se vor găsi încă buze care să vă șoptească numele, ochi care să vă citească, și o mînă dreaptă care să înceapă lunga poveste a trudei voastre, a răbdătoarelor slove pe care le-ați așternut spre binele nostru. Sunt poate nevrednic de a ținea condeiul răzbunării voastre, dar nici voința, nici încrederea nu-mi vor lipsi și nici ispitele nu mă vor abate din largul și piosul drum pe care mi-l voi deschide prin volnicia brațului meu.»

•

Iată, deci, domnilor, zbuciumul sufletesc prin care am trecut și în urma căruia mi s-a deschis o largă perspectivă și mi s-a trezit simțul unei datorii nouă . . .

E bine, desigur, să ne primblăm spiritul prin multe literaturi, să străbatem mai multe culturi, dar după ce ne-am îmbogățit sufletul cu tot ce a putut prinde de la alte neamuri, după ce ne-am dat toate ostenelile pentru a ne face un gust literar, după ce lucrînd în deosebite cîmpuri de activitate, am reușit a dobîndi o disciplină științifică, trebuie să ne gîndim a întrebuința toate aceste puteri sufletești așa ca să ne fie cît mai folositoare.

Sămînța muncii noastre aruncată în ogoarele străinului se pierde în mijlocul unor lanuri atît de bogate; aruncată în ogorul național nu numai că rodește, dar rodește spre folosul nostru, a acelor ce suntem astăzi și a celor ce vor fi odată, icoană veșnic schimbătoare, și totdeauna aceeași a rasei noastre . . .

Sufletul omului, domnilor, își are și el iluziile lui; ca o acvilă regală el își întinde aripa pentru a se ridica, pentru a zbura în înălțimi amețitoare, închipuindu-și că stăpînește împărăția văzduhului, necunoscînd hotarele, și privind cele de jos cu o deopotrivă nepăsare. Dar zborul nu ține mult. Aripa se obosește. Se coboară pe pămînt, unde încep dezamăgirile. Atunci abia își dă seama că nu suntem făcuți pentru a pluti în văzduh, că suntem *autohtoni*, adică fii ai pămîntului.

Nu suntem olimpieni, ci pămînteni, zămisliți din această neagră țarină pe care o frămîntăm cu brațele noastre și o sfîșiem cu fierul plugului, pentru a ne scoate pîinea cea de toate zilele. Aici ne-am născut, înconjurați de toate aceste priveliști, de toate aceste dealuri ce și-au așternut icoana lor în pupila ochilor noștri, după cum umbra salciilor se culcă peste oglinda întinsă a lacului. Soarele ce ne-a încălzit copilăria nu e nicăieri *așa*; orizontul ce a oprit în loc fuga privirii noastre nu e nicăieri *așa*; toate cele neînsuflețite ce s-au amestecat în viața noastră nu-s nicăieri *așa*. Aici ele ne *vorbesc*, căci, dacă lucrurile pot lăcrima, după cum spune poetul, ele ne pot și vorbi. Și glasul lor îl auzim și-l înțelegem cînd se povestește lunga istorie a veacurilor ce au trecut peste dînsele, în ropot, a tragediilor ce au văzut, a sîngelui pe care strămoșii noștri l-au vărsat, apărîndu-le ca pe niște bunuri ce nu se pot înstrăina fără jertfa vieții. Și acest glas ne cîștigă, ne mișcă sufletul și ne înarmează brațul pentru a fi la înălțimea acelor oameni simpli și a lăsa și pe urmașii noștri să se bucure în libertate de toată această natură neînsuflețită, care intră într-un amestec atît de intim în alcătuirea ființei noastre . . .

Astfel, domnilor, după rătăciri zadarnice, dar firești oricărei puteri ce are datoria de a se încerca, ni se încheagă cu totul noțiunea de *patrie*, adecă de pămîntul cu hotarele înguste ce ne-a văzut născîndu-ne și a contribuit prin atîtea atingeri discrete, dar stăruitoare, de a ne modela sufletul. În loc de a alerga după himere și de a pluti în albastru, ni se întărește conștiința menirii noastre de a ne *tîrî* pe pămînt, și ni se lămuresc și datoriile ce sunt legate de această menire.

Dar în afară de noțiunea de *patrie* se mai deșteaptă în noi la deplină conștiință și noțiunea de *neam* . . .

Suntem o simplă celulă din totul organic al neamului,

pentru bunul mers al căruia trebuie să conlucrăm în măsura puterilor noastre . . .

Nu suntem slobozi; în alcătuirea sufletului nostru sunt închise toate fatalitățile rasei din care facem parte, așa cum au modelat-o împrejurările timpului și ale locului. Dacă după unele păreri din urmă, domnilor, ideea de rasă întemeiată pe chimismul sîngelui nu e decît o prejudecată, mai rămîne încă neatinsă ideea de rasă întemeiată pe asemănarea nu numai a tipului fizic, cît mai ales a tipului moral al unui grup de oameni pe care îi leagă o obîrșie comună, lungile suferințe și bucurii îndurate laolaltă, sutele de ani de conviețuire sub aceleași înrîuriri, sub aceiași factori istorici și geografici. Aceasta e rasa. Și oricît prin zborul minții noastre ne-am putea ridica peste toate îngrădirile, deschizînd largi porțile inimii pentru iubirea tuturor neamurilor, ne cheamă totuși îndărăt ceea ce n-am putut numi decît vocea rasei.

Nimic nu leagă mai mult pe oameni decît conștiința unui trecut comun, a unei soarte suferite împreună nu numai de ei, ci și de strămoșii lor, ale căror oase stau amestecate la un loc. Acum, ca și la cei vechi, cultul strămoșilor e adînc înrădăcinat în sufletul nostru, și va supraviețui oricărei religii. Pe acest cult atît de firesc, de altminteri, atît de spontan, toți oamenii ce vor să muncească spre binele patriei trebuie să se silească a-l întări, dîndu-i nu numai o temelie sentimentală, ci și una științifică, trebuie să se silească a-l răspîndi în stratele cele mai de jos ale neamului, în mințile cele mai întunecate.

Moșia pe care ne-au lăsat-o părinții noștri e mică, poporul nostru e puțin la număr. Totuși tăria unui neam nu stă, domnilor, numai în întindere și în mulțime, ci și în unitatea lui sufletească, în solidaritatea lui nu numai actuală, ci și trecută.

Les vivants sont gouvernés par les morts, a zis Auguste Comte, cu atît de multă dreptate și cu atît de adînc înțeles. Actele noastre, ce ne par ieșite dintr-o voință liberă și nemijlocită, sunt izvorîte, domnilor, dintr-o voință ce plutește deasupra noastră, din voința ascunsă a atîtor strămoși cari ne-au tăiat drumul vieții spre destine necunoscute încă. Pentru a le înțelege trebuie să mergem la obîrșia lor, trebuie să ascultăm glasul străbunilor, să le cercetăm viața și faptele, să iscodim înrîuririle sub care

au lucrat pentru a da de urma firelor din care e împletită clipa de față.

Istoria națională e, deci, știința cea mai temeinică pentru întărirea conștiinței de neam, că e cea mai în măsură de a lega și mai mult solidaritatea dintre azi și ieri, dintre trecut și prezent, de a adînci în sufletele noastre cultul strămoșilor pe care se sprijină tăria și mărirea unei patrii...

Dar un popor, domnilor, dacă are datoria a se lupta pentru existența lui, ca orice ființă viețuitoare, trebuie să-și îndeplinească față de celelalte popoare această voință de a trăi. El trebuie să dovedească cum că are o *menire*, că nu se mărginește numai la îndeplinirea unor funcții fizice, ci că se străduiește la închegarea unei culturi proprii în forme naționale. După cum menirea din urmă a unei tulpine de flori e de a *înflori*, tot astfel menirea unui neam e de a avea o cultură a sa, cît de săracă, dară cu caractere specifice.

Altminteri, el ar putea dispărea fără nici o pierdere. În această simfonie atît de bogată a civilizației, fiecare popor trebuie să-și aducă nota sa, o notă intensă sau slabă, dar care să nu se asemene cu celelalte, căci numai atunci a nimici un popor, spunea Karl Lamprecht, este o crimă, cînd în el nimicești geniul unei rase capabile de a contribui cît de puțin la propășirea sau chiar numai la varietatea civilizației omenești.

*

De această însemnătate este, domnilor, cultura la un popor — aproape singura lui rațiune de a trăi neatîrnat.

Este, așadar, o datorie sfîntă a unora de a lucra spre îmbogățirea culturii naționale, sub toate formele, fie în știință, fie în literatură, iar a altora, de a studia, cu de-amănuntul istoria acestei culturi, de a cerceta prin ce sforțări, prin ce jertfe, prin ce științe a reușit să se înjghebeze, ce înrîuriri binefăcătoare sau răutăcioase a suferit, care e starea ei de acum și care e drumul pe unde trebuie să se îndrepte spre a rămîne în făgașul tradiției.

În afară, deci, de motive sentimentale, sunt și alte cuvinte puternice de a cerceta în cele mai mici amănunte trecutul nostru literar. După cum istoria înrîurește puternic pentru întărirea conștiinței de neam și a solidarită-

ții naționale, tot așa istoria literaturii, înscriind curba progresului cultural și artistic al unui popor, îl face mai conștient de menirea lui, dezvoltă solidaritatea factorilor culturali ai generațiilor noastre cu cei ai generațiilor trecute și lucrează la continuitatea istorică a vieții naționale și a tuturor elementelor ce o încheagă.

Res eodem modo conservantur quo generantur — lucrurile se păstrează în același chip în care se produc, a spus cineva cu adîncă înțelepciune. Pentru a ști, așadar, pe ce cale cultura și literatura noastră trebuie să se îndrume, păstrînd cu sfințenie firul tradiției naționale, e de nevoie să mergem la obîrșie spre a cerceta felul cum s-a urzit...

Reprodus din: E. Lovinescu, *Scrieri* 1, *Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., București, 1969, p. 475—495.

G. CĂLINESCU

TEHNICA CRITICII ȘI A ISTORIEI LITERARE

I

Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare cînd e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deși mulți s-au obișnuit a despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcînd din cea dintîi numai o introducere la cea de-a doua. În realitate, critică și istorie sînt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu putință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu putință să faci istorie literară fără examen critic. Cine exclude criteriul estetic din istoria literară nu face istorie literară, ci istorie culturală. Așadar putem încă de la început afirma, sub rezerva demonstrației ulterioare că istoria literară este forma cea mai largă de critică, critica estetică propriu-zisă fiind numai o preparațiune a explicării în perspectiva cronologică. Ne vom folosi deocamdată numai de noțiunea de istorie literară.

Benedetto Croce a tăgăduit propriu-zis putința istoriei literare. Pentru el istoria se întemeiază pe conceptul de progres, nu în înțelesul absolut finalist hegelian ori evolutist, ci în acela uman de activitate îndreptată conștient spre un scop. Însă operele de artă sînt fenomene izolate, remarcabile numai prin expresivitatea lor. O operă există artisticește sau nu există. Orice relație între opere rămîne exterioară, neputîndu-se bunăoară, esteticește vorbind, stabili vreo legătură cauzală între Dante și Shakespeare, unica notă a operei lor fiind aceea că sînt în sfera artei. Totuși Croce face mare caz de istoria literară, el însuși profesînd-o cu pasiune, și este capul unei întregi direcții literare al cărui cuvînt de ordine este: *prin critica istorică la critica estetică*. Prin istorie literară Croce înțelege însă, ca mulți alții de altfel cu sau fără pretenții de esteticieni, o operație preliminară sau recapitulativă,

exterioară momentului criticii estetice propriu-zise, care constă în simpla afirmare sau tăgăduire a existenței operei de artă ca produs expresiv. Ca act pregătitor, istoria literară este metoda de a pune pe critic ca reproducător exact în situațiunea în care se afla autorul ca creator. Însă multe din elementele constitutive ale operei fiind șterse prin trecerea vremii, cum e cazul cu opera lui Dante și a lui Shakespeare, restaurarea lor devine o condiție neapărată a reproducerii critice.

„Fără tradițiune și critică istorică — zice Croce — înțelegerea tuturor sau aproape tuturor operelor de artă ar fi pentru totdeauna pierdută; noi am fi ca niște animale vîrîte numai în prezent sau într-un trecut foarte apropiat. Numai încrezuții disprețuiesc și iau în rîs pe acei care reconstituiesc un text autentic, care explică sensul vorbelor și obiceiurilor uitate, care cercetează condițiile de viață ale unui artist și săvîrșesc toate acele lucrări ce înviorează trăsăturile și coloritul originar al operelor de artă.“

Ca operație recapitulativă, neexistînd progres estetic în umanitate, istoria literară s-ar ocupa cu creșterea și scăderea conștiinței estetice, ca simple fenomene de istorie a culturii.

Teoria lui Croce cuprinde o observație indiscutabilă, aceea că foarte adesea o operă literară se stinge din cauza depărtării momentului istoric în care a luat naștere. Sînt opere la citirea cărora contemporanii au plîns sau au rîs și care azi ne lasă cu desăvîrșire indiferenți. Dar mai ajută oare la ceva exegeza în acest caz? E un adevăr banal că operele mari sînt acelea care, prin universalitatea pasiunilor pe care le tratează, sînt înțelese oricînd. Prea puțină lumină poate adăuga examenului critic reconstrucția momentului în care s-au desfășurat faptele din *Iliada* și nu e nevoie nicăieri și nicicînd de vreun comentar ca să rîdem la *Avarul* lui Molière. Deși unii au emoții complementare, prin exegeză, aceștia nu sînt tocmai aceia care înțeleg mai bine. Sînt *rafinații, cărturarii*, oamenii voluptoși de cultură, în fond prea puțin preocupați de probleme de valoare. Orientarea practică a criticii în ultimele decenii a fost tocmai în direcțiunea distingerii a ceea ce este universal într-o operă de ceea ce *datează*.

Zeci de volume de exegeză nu vor fi în stare să ne mai facă să gustăm aluziile din teatrul lui Shakespeare, dar *Hamlet* rămîne. Croce ajunge la această definiție a istoriei literare din motive pur logice. Definind opera de artă ca expresie, el ajunge în chip necesar la încheierea că nu există scară de valori în artă. O operă există ori nu, și operele care există esteticește sînt toate de aceeași unică valoare a existenței. A recunoaște *universalitatea* unor opere și *caducitatea* altora ar fi însemnat pentru Croce să se pună dintr-un punct de vedere conținutistic, adică să afirme că sînt teme bune și teme rele, genuri mari și genuri mici. Însă pentru el nu există valori de conținut.

Punctul de vedere al lui Croce este evident greșit. Cu tot versul celebru al lui Boileau:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème...

numai cu un sonet nu se face operă mare. Există o ierarhie de valori după complexitate sau după profunditate. Dar nu trebuie să se creadă că această profunditate este a conținutului. Atunci un poem filozofic slab ar fi mai profund decît o poezie erotică bună. Putem reintroduce conceptul de conținut în artă și să facem critică conținutistică, însă într-alt sens care nu se abate de loc de la punctul de vedere al esteticienilor puri ca Benedetto Croce. Pînă acum se înțelegea prin conținut *materia* din care cu ajutorul *formei* ieșea opera de artă. Admițînd această identitate, putem ajunge la cele mai grave erori critice. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică. Însă cînd o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este materia din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. *Hamlet, Crimă și pedeapsă* sînt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gîndit vreodată că vor stîrni atîtea comentarii. Și totuși a face psihologia și patologia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoievski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăși. Căci orice fel de considerație este un fel de a afirma vitalitatea operei de artă și întîi de toate existența ei. Sînt multe opere care tratează mai adînc problemele lui Shakespeare și ale lui Dostoievski, dar n-au stîrnit nici o discuție, fiindcă aceste opere nu

existau esteticește. Conținutul e pus în clipa nașterii operei de artă, nu înaintea ei. Nici un autor mai îndepărtat de gîndul adîncimii prin materie ca Flaubert. El e artistul pur în sensul lui Croce. *Madame Bovary* este tot ce poate fi mai plat sub raportul conținutului anterior și totuși acest roman a stîrnit discuțiile cele mai variate și a dus chiar la formularea așa-zisului *bovarism*. Iar alte opere mult mai adînci prin intenție au rămas fără ecou. Explicația este că *Madame Bovary* există în planul ficțiunii și are așadar adîncimea realității. Cînd o operă mare apare, probleme numeroase și neprevăzute se iscă în jurul ei, așa cum se nasc în jurul oricărui fenomen. *Iliada* este o realitate și ca atare sîntem îndreptățiți să studiem psihologia eroilor, gîndirea lor, instituțiile lor și așa mai departe și niciodată nu ne vom putea opri. Una este a studia condițiunile din care a ieșit o operă și alta a studia urmările ei. Cine cercetează împrejurările sociale din care a ieșit observația din *Madame Bovary* face istorie exterioară literaturii, cine studiază lumea însăși din acel roman ca realitate cu toate problemele ce decurg din ea, acela nu mai face istorie literară. Prin urmare există două istorii: istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Aceste două istorii nu se deosebesc fundamental între ele. Singura deosebire este că faptele istorice sînt evidente, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică. Însă putința de a le desfășura istoricește e o dovadă că ele există, altfel studiul istoric pare fals. Conceptul de progres pe care Croce îl cere în istorie poate fi urmărit și în istoria literară. Între eroii romanelor din secolul al XVIII-lea și cei ai romanelor din secolul al XIX-lea este o continuitate spirituală, precum este și între lirica acelorași secole. Dar nu este decît între momentele realmente artistice, restul fiind lipsit de semnificație, încît este o iluzie să credem că am putea face istoria spiritului unei epoci în afara istoriei de valori. Unii au și încercat a determina *stiluri*, dar noțiunea e prea abstractă, ducînd la ideea rotațiunii, și sugerează prea mult noțiunea de formă. Succesiunea în istoria literară este, ca și în istoria politică, empirică și neprevizibilă.

Admițînd deci că istoria literară ca istorie de valori

este legitimă, acceptînd lateral și istoria condițiilor materiale din care iese o operă, adică istoria culturală, confundată în genere cu istoria propriu-zisă literară, cu observarea că nu se deosebesc profund de istoria generală, să vedem care sînt condiţiile istoriei. Istoria ar fi „totalitatea manifestărilor de activitate și de gîndire umană, considerate în succesiunea lor, în dezvoltarea și raporturile lor de conexitate sau de dependență“ (Gabriel Monod). Trebuie să amintim că una din cele mai limpezi formulări ale condiţiilor istoriei a dat-o A. D. Xenopol care a deosebit faptele de repetiție din științele exacte de faptele de succesiune din istorie, care nu se pot formula în legi, ci numai grupa în serii fenomenale, stabilindu-se între ele raporturi de la cauză la efect. De bună seamă că raportul de cauză nu poate fi introdus în istoria literară, fiindcă în nici un caz nu se poate admite că purtările lui Hamlet au înrîurit istoricește pe Raskolnikoff. Dar este evident că se impune o ordine substanţială, neputîndu-se gîndi un Hamlet după Raskolnikoff, chiar dacă mai tîrziu am pierde cronologia faptelor. Operele literare au neapărat o dată care constituie o notă a existenţei lor.

Cînd este vorba de istorie, îndeosebi de istoria literară, expresiile care vin mai des și mai cu emfază în gura istoricului sînt *obiectiv* și *științific*. O operă este obiectivă, științifică, alta dimpotrivă este subiectivă, neștiințifică. Se mai vorbește apoi de onestitate și neonestitate. S-ar părea dar că istoria este o chestiune exclusiv de disciplină. Cei mai concesivi teoreticieni admit că în expunerea rezultatelor se cere și talent, dar nu încredințează că istoria este o știință în sensul că reunirea, verificarea și coordonarea faptelor sînt supuse la reguli speciale de critică și metodă științifică. Totuși această concepţiune este exagerată și vom vedea de ce. Este de notat că rigoriștii fac foarte adesea observaţiuni care sînt adevărate șicane. Mulți din cei care studiază la noi pe Eminescu scot exclamații de indignare cînd cineva scrie *Mihail* în loc de *Mihai Eminescu*. Ei notează abaterea „de la știință“ astfel: *Mihail (sic!) Eminescu*. A cita versuri de Eminescu în scopuri cu totul estetice dintr-o ediție declarată neștiinţifică este o mare culpă. Opera care cuprinde asemenea abatere încetează de a mai avea vreo

valoare și e declarată *neștiințifică*. Se face deci confuzie între metodele de observație istorică și tehnica expunerii.

În ce poate consta obiectivitatea în istorie? În știință ea ar însemna așteptarea ca un număr suficient de experiențe să îndreptățească inducția. În istorie, unde toți recunosc două momente: strîngerea faptelor și interpretarea lor, obiectivitate nu poate însemna decît plecarea de la fapte autentice. Rigoriștii însă vorbesc des de subiectivitate, de atitudine neștiințifică cu privire la interpretare. Deci se pune întrebarea: obiectivitatea și subiectivitatea admițînd că cercetătorul n-are intenții neoneste și pornește de la fapte autentice, este numai o chestiune de știință ori de neștiință? Răspunsul este acesta: *În afară de autenticitate și onestitate, noțiunea obiectivității n-are nici un sens. Orice interpretare istorică este în chip necesar,* subiectivă.

Nu avem nevoie să recurgem la imagini din filozofie, la apriorismul lui Kant ori la concepția schopenhaueriană a lumii ca reprezentare a noastră. Acolo e vorba de condițiile înseși ale obiectivității, pe cînd aici este o problemă specială, proprie istoriei. Dacă e vorba de îndreptățiri filozofice, putem să apelăm la psihologie. Există o direcțiune numită Gestaltpsychologie, psihologia formală. Reprezentanții ei mai de seamă sînt Wertheimer, Köhler, Koffka și Lewin. Noțiunea fundamentală a acestei direcțiuni este aceea de structură, organizațiune, formă. Vechiului asociaționism, care vedea în orice percepție o sumă de senzațiuni, gestaltismul îi opune concepția percepției ca fenomen originar. Fiecare percepție are o structură proprie, o organizațiune, care nu este suma părților, ci mai mult decît o adițiune. Fie că forma e chiar în lumea fizică fie că este un unghi de vedere al nostru, ea trebuie să fie desprinsă din aglomerațiunea de senzațiuni, cu ea începîndu-se fenomenul propriu-zis. Cu alte cuvinte, cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm. Sînt mulți aceia care privesc un tablou fără să-l vadă cum trebuie, fiindcă n-au izbutit să delimiteze contururile. Aplicînd această observație gestaltistă în cîmpul mai larg al istoriei, ajungem la încheierea că faptele, ca să devină fenomen istoric au nevoie să fie văzute într-o structură, să capete de la noi un sens. Ideea de structură în istorie a emis-o

mai de mult filozoful Dilthey. Acesta trăiește pe ruinele lui Hegel, de la care a înlăturat finalismul exagerat, dar a păstrat obișnuința de a-și proiecta ideile generale în istorie, în care dacă nu mai găsește absolutul, află însă structuri succesive. Deocamdată n-avem nevoie de a ne sprijini pe o filozofie spre a demonstra subiectivitatea necesară în istorie. Ea reiese dintr-o simplă analiză a faptului istoric. Acest fapt nu există în sine cum există faptul fizic, ci numai ca un punct de vedere. Faptele noastre de acum nu sînt istorice ci existențiale. Dar orice fapt, oricît de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator. Un șir de soldați înghețați se tîrăsc prin zăpadă prin Rusia. În fruntea lor călare cu capul în piept înaintează un bărbat care răspunde la numele de Napoleon. Scena în sine e fără sens. Dacă însă o introducem în conceptul de campanie în Rusia și pe acesta în acela de epocă napoleoniană și pe cel din urmă în conceptul de istorie a Franței, atunci abia începem să avem istorie. Se va putea observa însă că aceste organizațiuni sînt obiective, adică oferite de la sine, cu necesitate, tuturor. În istorie și mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii, puncte de vedere. Au existat oare Renașterea, Romantismul? Au fost succesiuni de fapte indiferente care nu s-au impus ca structuri decît atunci cînd cîteva minți geniale, îndeosebi Burckhardt și Doamna de Staël, au început să întrevadă în fapte unele organizări. Aceste formulări nu sînt arbitrare decît fiindcă faptele pe care se bizuie sînt autentice; dar subiective, adică ieșite din mintea unuia singur, sînt cu siguranță. E de ajuns ca un alt cap formator să sfărîme aceste structuri și să întocmească pe baza faptelor altele, și Renașterea, Romantismul dispar sau rămîn alături de alte unghiuri istorice. Este o prezumție că o dată determinat obiectul, istoricul literar n-are altceva de făcut decît să-l studieze după toate regulile. Care reguli? În școală se studiază de obicei o operă literară sub raportul fondului, al formei, al înrîuririlor, al soartei literare etc. crezîndu-se că acestea sînt criteriile științifice absolute, cînd în fond sînt numai niște puncte de vedere personale ale unor esteticieni dualiști. Croce studiază *științific* o operă sub ra-

portul numai al expresivității ei, un fragmentarist caută fragmentele viabile, un purist caută poezia pură. Metoda este așadar în strînsă legătură cu noțiunea de valoare și cu unghiul de vedere propriu. Nu numai atît. Planul de lucru aplicat la unul nu se potrivește la altul. Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică.

Există în Franța o școală istorico-literară universitară, școala lui Lanson, care vrea să opună metoda științifică diletantismului unor critici ca Taine, de pildă. Activitatea didactică a acestei școale e foarte interesantă, dar direcția ei este lipsită de orice concepție. Insistînd prea mult asupra metodei de lucru, ea nu e în stare să explice în ce scop se întrebuințează aceste metode, întrucît nu poate explica rostul istoriei literare. Ea pretinde că istoria tinde „să restituie și să descrie trecutul", că ea încearcă să înțeleagă și să explice, adică să găsească „le comment et le pourquoi, mecanismul și cauza fenomenelor literare". Ca să descrii trecutul în materie de literatură trebuie să introduci în succesiunea indiferentă a faptelor un sens, o structură, altfel nu există istoria. Cît despre „le comment et le pourquoi", orice om de oarecare concepție estetică înțelege că e o propunere fără nici un înțeles în cîmpul artei. O eroare și mai gravă a acestei școli este de a crede că un subiect se poate epuiza, în care scop se recomandă cercetătorilor o întreagă tactică pentru a descoperi subiectele netratate încă sau tratate incomplet ori *neștiințific*. Totdeodată se mai profesează și demoralizanta teorie a cărților învechite, în virtutea căreia, adăugînd cîteva puncte noi la bibliografia unei opere, ai scos-o din circulațiune. În realitate toate noile informații nu vor putea distruge *Histoire de Charles XII* a lui Voltaire, nu fiindcă ar fi scrisă frumos, ci pentru că Voltaire a găsit un punct de vedere solid și probabil în intuirea personalității eroului. Alții pot scrie alte monografii fără s-o înlăture pe cea dintîi. Poate un cercetător să pună tom peste tom în cercetarea unei așa-zise probleme și să socotească studiul exaurient; un punct de vedere creator face din tot studiul lui un morman de hîrtie. Un elev al lui Lanson, Gustave Rudler, persi-

flează pe Taine. „*Taine* — zice el — *se juca cu noțiuni îngrozitor de complicate, ca acelea de rasă și de mediu; el întrevedea cauze așa de generale că între ele și fenomenele particulare distanța era enormă, de netrecut, raportul nedemonstrabil ... Noi facem mai puțin măreț, dar mai strîns. Noi studiem faptele vecine după timp și spațiu, sforțîndu-ne să atingem cauzele imediate și contingente și luînd seama ca din lanțul raporturilor să nu lipsească inele.*“ Toate acestea sînt prezumții de istoric fără pregătire filozofică. Arbitrarul punct de vedere al lui Taine rămîne ca o strălucită încercare de formare a faptelor informe, iar cauzele imediate și contingente nu ne interesează de loc. Toate acestea sînt mimetisme sub înrîurirea metodelor din științele exacte. Însă acolo explicațiunea are ca scop ridicarea la concepte cu sfera din ce în ce mai largă, în vreme ce în istorie a înțelege înseamnă a descoperi umanitatea faptelor. O biografie este bună, substanțial științifică, atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou. Dacă nu este astfel, toată știința e inutilă și explicarea rămîne o seacă teorie. Încheierea este: *rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse dinafara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile.*[1]

II

Din capitolul precedent reiese că nu există istorie literară ci numai istorici literari. Înainte de a examina metodele, se cade dar să vorbim despre condițiile de a putea fi un istoric.

Este un lucru care de obicei se trece cu vederea, dar care este totuși capital; istoria literară este o istorie de

---

[1] În direcțiunea aceasta, oarecum, merge și gîndirea lui Henri Massis (*Jugements*, I, p. 65), cu deosebirea că „punctul de vedere“ este dogma catolică. „Aussi bien l'histoire n'est pas et ne peut pas être une science, car elle ne porte que sur des faits individuels et contingents; par là-même, le caractère scientifique est contraire à sa nature et à ses possibilités. L'historien, pour opérer un choix entre les faits qui lui sont connus, doit recourir à un jugement de valeur qui n'a ni son principe, ni son point d'appui dans l'histoire elle-même.“

valori și ca atare cercetătorul trebuie să fie în stare întîi de toate să stabilească valori, adică să fie un critic. Mulți istorici literari își închipuie că operele de mîna a doua sînt mai importante, întrucît ele zugrăvesc o epocă, și că prin urmare istoricul se cade să studieze orice fenomen. Este o pozițiune falsă, ieșită și dintr-o greșită opiniune despre raportul dintre viață și artă. Se crede anume că există un spirit al vremii care înrîurește pe artist și că studiind acest spirit în operele mediocre, vom ajunge să înțelegem operele de creație. Se confundă deci istoria spiritului public cu istoria operelor de artă ca rezultate ale efortului artistic. Dar, în fond există oare un romantism al vieții publice și al literaturii mărunte din care s-ar fi inspirat marii romantici? Fără prejudecăți ne vom încredința că nu există. Romantismul este o atitudine exclusiv a marilor romantici, care apoi firește s-a generalizat prin imitație. Putem să studiem oricît poezia mediocră și spiritul public din România pînă la 1871. Nu vom găsi nici urmă de eminescianism. Eminescianismul este un produs al lui Eminescu.

Cînd însă definim o valoare putem să ne creăm concepte ca romantism, eminescianism, prin care să simbolizăm un număr de atitudini. Nu există în istoria literară literatură mediocră dar *reprezentativă* dacă n-am definit întîi valorile estetice absolute. O istorie literară fără scară de valori este un nonsens, o istorie socială arbitrară.

Dar dacă un istoric literar trebuie să fie mai întîi un critic, ce este un critic? Poate învăța cineva să fie critic? Răspunsul este: nu. Critica este o vocațiune așa cum sînt poezia, romanul și celelalte arte. Nu poți fi critic numai cu voința și deci istoria literară în fundamentul ei nu este o știință. Croce însuși acceptă acest punct de vedere:

„...*activitatea prețuitoare* — zice el — *care critică și recunoaște frumosul se identifică cu aceea care îl produce. Deosebirea constă numai în diversitatea împrejurărilor, fiindcă o dată e vorba de producțiune și altă dată de reproducțiune estetică. Activitatea care judecă se zice gust; activitatea producătoare, geniu: geniu și gust sînt, deci, în substanță identice. Această identitate se întrevede atunci cînd îndeobște se observă că criticul trebuie să aibă ceva din genialitatea artistului și că artistul trebuie să*

fie dotat cu gust; sau că este un gust activ (producător) și unul pasiv (reproducător)."

Prin urmare după Croce un critic trebuie să aibă gust și gustul este din aceeași substanță ca și geniul. Propozițiunea nu e clară, și mulți ar putea afirma că au gust fără să-l aibă. Conceptul de *gust* este confuz și învechit. La noi d-l M. Dragomirescu l-a înlocuit cu *simțul critic*, care ar fi un nou simț pe lîngă cele obișnuite și prin care am lua cunoștință în chip obiectiv de capodoperă. În felul acesta critica devine o Literaturwissenschaft, o Știință a Literaturii. Nu trebuie prea multă demonstrație ca să ne dăm seama că lumea nu are în genere acest simț și cînd o facultate nu e generală nu se poate întemeia pe ea nici o observație obiectivă. Nici capodopera nu există obiectiv, ci e rezultatul proiectării asupra unui produs uman a unui sentiment de valoare. Mai bine putem înțelege atitudinea critică printr-o analogie cu sentimentul moral, cu alte cuvinte în cuprinsul activității normative a spiritului.

Dar ce înseamnă atitudine normativă? Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei sale activități. Cînd zic că o acțiune este morală vreau să spun că imaginea propriei mele persoane săvîrșind același act este admisă de conștiința mea; într-un cuvînt că faptul a anticipat o dispozițiune permanentă a voinței noastre de a realiza aceeași acțiune. Trecînd în domeniul estetic, cîtă vreme voința mea nu participă potențial la realizarea operei de artă, cîtă vreme nu dau o *valoare* obiectului, admițîndu-l ca un produs posibil al propriei mele activități creatoare, n-am decît o emoție psihologică. Natura nu poate fi frumoasă în înțeles artistic, ea nu reprezintă o valoare, căci nu mă pot închipui pe mine însumi în actul de a crea natura. Între critică și creație nu este o deosebire de esență, ci numai una de proces. Una pornește dinafară spre a deștepta apetiția creatoare, cealaltă procede dinăuntru spre a-și găsi materie. Simțul critic e actul creator eșuat, răsfrînt în conștiință înainte de a ajunge la periferie și devenit astfel sentiment artistic, actul creator întrerupt din cauză că altul l-a săvîrșit după norma însăși a spiritului nostru creator. În măsura în care materialul poetic deșteaptă în fantezia noastră elanul creator, provocînd ast-

fel o idee creatoare ce se recunoaște într-o formă străină ca într-o expresie proprie, emoția psihologică se transformă în sentimentul estetic. Facultatea noastră creatoare, virtuală, nu poate accepta ca valoare întreg materialul perceput, nu poate adică recunoaște peste tot o posibilă producție proprie. O parte din opera artistică este deci respinsă de spirit ca formă goală fără ecou asupra fanteziei, ca manieră ce nu dă normă activității artistice. Cu alte cuvinte simțul critic este forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiul căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmînd normele de creație ale spiritului nostru. A înțelege înseamnă a recunoaște că dacă am fi executat noi opera, am fi urmat norma însăși a artistului. De aci acel sentiment că autorul ne-a exprimat parcă propriul nostru gînd, de aci comunitatea de simțire între autor și critic.

O consecință a acestui punct de vedere este că criticul trebuie să aibă nu numai însușiri virtuale de creator, dar chiar oarecare pricepere tehnică. Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cît mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mîndrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor. Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare. Invers, artiștii contrar iarăși părerii comune, cînd au o conștiință largă sînt criticii cei mai pătrunzători și adevăratele valori au fost descoperite de către artiștii-critici.

Din constatarea că un istoric literar trebuie să fie un critic și criticul un artist, fie și ratat, și în orice caz un om cu vocație, ar rezulta că întocmai cum nu poți preda poezia la universitate, nu se pot da de pe catedră nici instrucțiuni de tehnică critică. Totuși critica are o latură prin care intră în tehnică și ca atare printre ocupațiile metodice. Așa precum poetul trebuie să-și cunoască bine limba și să studieze versificația, oricît acestea în sine ar fi exterioare actului de creație, criticul și istoricul literar trebuie să-și supună vocația unei discipline. Aceasta singură se poate învăța. Dar reiese din cele spuse pînă aici că de vreme ce critica este chestiune de vocație, nu se

cade să se ocupe cu tehnica ei decît persoanele cu această vocație. Și cum sînt puține, iar deocamdată am putea spune chiar că nu există, tot acest curs despre tehnică pare inutil. Totuși nu e. Întîi nu se poate ști cine are vocație sau nu apriori. Deci toți cei ce se opucă de literatură se cade să se pregătească măcar din interes teoretic. Al doilea, există o latură a tehnicii critice, auxiliară ce-i drept, în care oricine poate aduce o contribuție. Încît istoria literară are două părți: istoria literară propriu-zisă, istoria de valori, într-un cuvînt sinteza, și istoria literară auxiliară, istoria documentelor literare, adică ceea ce se cheamă în istorie analiză. Această din urmă istorie, care de fapt nu e istorie, ci erudiție, o poate face oricine după anumite reguli. Istoria de documente este însă absolut trebuitoare istoricului literar creator, și dacă un om fără vocație nu trebuie să iasă din erudiție, un critic trebuie totdeauna să se coboare la ea. Din istoria documentară fac parte: *bibliografia, comunicarea de documente inedite, edițiunea critică, critica izvoarelor sub raportul autenticității și al autorității, critica de atribuție, datarea unui document, istoria fenomenelor literare privite ca simple fapte de cultură, biografia socotită ca pură cronologie*. Toate aceste operații trebuitoare ca puncte de plecare istoricului literar se pot face de către oricine fără nici o vocație. De tehnica lor ne vom ocupa mai departe.

Istoricii literari așa-ziși universitari, precum Lanson, Rudler, socotesc că multe alte studii se pot întreprinde după metode[2]. Ei au credința că un subiect cercetat bine

---

[2] Scientismul în critică vine dintr-o confuzie de termeni. Pozitivistul își închipuie că criticul prin *explicație* înțelege arătarea raportului cauzal. Toți criticii științifici au făcut această eroare, luînd opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv și arătîndu-i cauzele exterioare. Taine, Brunetière își închipuise că au explicat ceva din punct de vedere estetic considerînd opera ca un fenomen natural. Explicațiunile lor pot fi juste, dar în istorie, în sociologie, oriunde afară de critică. A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă. A explica înseamnă (etimologic vorbind) a desfășura, a face explicită emoția, a dovedi într-un cuvînt că fenomenul de cultură există ca fenomen artistic. Cititorul comun nu are putința de a recepta

științific se epuizează și că istoricul literar trebuie să depisteze temele care n-au fost încă tratate. Fundamentală eroare! Nu există subiect epuizat și istoria literară ar fi o tristă ocupație dacă ar consta în goana după subiecte netratate. Nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagular, structura. Pot istoricii literari să scrie o sută de cărți despre Goethe, subiectul e mereu virgin, ba ceva mai mult, și documentele, oricît de cunoscute, păstrează o latură inedită. Fiindcă un document nu reprezintă un adevăr absolut ci unul relativ la punctul de vedere. Unul citește într-un izvor ceea ce altul nici n-ar fi bănuit. Prin urmare istoricul literar nu are decît datoria de sinceritate de a trata subiectul în care simte că va descoperi o structură nouă.

Să zicem dar că tema a rămas netratată. Ce este această *temă?* Există ea în mod obiectiv? De fapt istoricii academici profesează un mimetism mașinal și steril. De pildă, s-a studiat limba lui Creangă, limba lui Eminescu, limba lui Odobescu și întîmplător nu s-a studiat limba lui Alecsandri. Întrebarea este: avem noi numaidecît obli-

---

frumosul și el cere criticului o stimulare în această direcție, așa încît ceea ce este obiect pentru critic să devină obiect și pentru el. Și mai puerilă apare critica așa-zisă genetică (urmărind producerea frumosului) și cu varietatea ei critica fonologică, avînd ca punct de plecare teoriile lingvistului Grammont (teorii din punct de vedere estetic cu desăvîrșire ridicule). Criticul fonologic vrea să explice emoția poetică prin cauzele sonice (evident exterioare). După Grammont, unele vocale sînt vesele și altele triste. A descoperi în poezia lui Eminescu abundența rimelor în consoană muiată sau în *i* înseamnă după d. Caracostea *a explica* opera lui Eminescu. Critica devine astfel o statistică acustică. Atunci cînd întrebăm dacă cutare pastel de Alecsandri are valoare (de fapt cerem să ni se *sugereze* să ni se *inculce* excelența estetică), criticul fonologic răspunde: da, căci descoperim vocala *i* folosită în combinațiile cele mai acustice. În critică a explica este sinonim cu a provoca percepția și nu vom comunica niciodată emoția muzicală descriind alergarea pe clape a degetelor. Poezia este un fenomen primar, nu un conglomerat de sunete, și de altfel pentru psihologul atent nu sunetele cauzează ideea, ci ideea dă valoare afectivă sunetelor. Nu există disciplină explicatoare a artei, ci numai critici comunicînd practic emoția.

gația să studiem limba lui Alecsandri? Înseamnă asta critică și știință? Bunul-simț spune că nu. Temele pe care le propun azi istoricii sînt criterii personale ale unor critici mai vechi. Aceste criterii nu se potrivesc oriunde. Nu există nicăieri o listă de puncte de vedere și nu e critic acela care pornește de la teme impuse dinafară. Tema se confundă cu geniul critic al cercetătorilor. Un critic răsfoiește pe Alecsandri și descoperă în el o structură neobservată de altul. Aceasta este tema lui. Deci în afară de operațiile de erudiție pomenite, nimic nu se mai poate întreprinde fără vocație. Și primul semn al vocației este de a descoperi în fapte structuri noi, inedite.

În afară de vocația critică și de disciplina de cercetător erudit i se mai cer istoricului literar unele condițiuni pe care trebuie de altfel să le îndeplinească și simplul erudit. Foarte mulți cred că istoria literară este o specialitate în sine care se-nvață în cuprinsul studiului limbii și literaturii române. Cel mult i se cere criticului și istoricului oarecare cultură generală. Este o eroare gravă care explică de ce istoria literară a produs la noi așa de puțin și mai ales opere de platitudine și de prejudecăți didactice. Partea de istorie pură din istoria literară și pregătirea istorică a momentului critic și a sintezei cer o pregătire de istoric. Cum faptul literar este și un fapt istoric, iar scriitorul este un personaj istoric, se cade ca istoricul literar să fie mai întîi de toate un istoric general, care numai după oarecare experiență să treacă la istoria literară propriu-zisă. În privința asta metodele generale ale istoriei se aplică întocmai și istoriei literare, care într-anume înțeles este numai o ramură a istoriei generale.

Istoricul literar așază în timp fenomene care au structuri complexe, care nu sînt simple fapte perceptibile, pe două dimensiuni. Este învederat că cine face istoria filozofiei trebuie să fie un filozof, istoric fiind aci echivalent cu analiza ideilor filozofice în desfășurarea lor temporară. Literatura aduce fenomene complexe, în structura cărora intră idei filozofice, științifice, artistice, în sfîrșit tot ce aparține culturii. Cum ar fi cu putință să studiezi pe Maiorescu fără pregătire filozofică? Ce prețuire poate da cineva asupra lui Odobescu dacă nu are suficiente îndrumări în arheologie, în istoria artelor și

mai ales dacă n-are o educaţiune artistică asemănătoare? Lipsa de cultură face pe criticul şi istoricul literar să alunece pe deasupra problemelor esenţiale pe care le pune o operă, ori să le privească cu ostilitate. Din cauza nepregătirii filozofice a criticilor mai noi, se dispreţuieşte azi tot ce ar cuprinde imagini care ar putea fi convertite în idei. Dacă azi ar apărea Eminescu, el ar fi rău primit. Maiorescu s-a simţit atras de poezia lui Eminescu prin mijlocirea conformităţii de gîndire filozofică, nu fiindcă şi-ar fi închipuit că ideea singură conferă o valoare, dar fiindcă putea înţelege pe Eminescu în toată amplitudinea spiritului său. Sînt foarte mulţi poeţi care nu sînt propriu-zis filozofi în sensul academic al cuvîntului, dar care porneso de la acele aspecte ale vieţii care formează totdeauna obiectul de predilecţie al filozofului. Cu alte cuvinte, aceşti poeţi simt poziţia lor în univers fără s-o analizeze prin noţiuni. Un critic fără cultură filozofică, fără Weltanschauung, e un orb. Ce ar putea spune despre Blaga, poet cu viziune a lumii şi totdeodată dialectician estetic, un istoric literar nefilozof? La aceste obiecţiuni s-a căutat a se răspunde practic într-un fel nepotrivit aici. Socotindu-se om de ştiinţă, deci specialist, istoricul literar se mărgineşte a privi lucrurile numai sub aspectul strict literar (ca şi cînd ar exista un astfel de aspect pur!). Pentru rest el apelează *obiectiv* la cercetătorii de specialitate. În literatură această specializare este absurdă şi înrudită cu obiectivitatea unor istorici literari didactici. Aceştia nu caută ei înşişi o structură în opera studiată, ci compilează opiniile criticilor. Foarte adesea se întîmplă ca toate opiniile compilate să fie false.

În afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului şi istoricului literar o vastă şi foarte sistematică cunoaştere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greşită, fiindcă substanţial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naţionale ale aceluiaşi spirit cosmic. Istoricul nu trebuie să pornească dinăuntru în afară, ci dinafară înăuntru. În orice caz, conştiinţa literară bogată dă criticului repede noţiunea exactă a momentului pe care-l studiază şi-l fereşte să facă descoperiri false. Închiderea într-o literatură ca într-o specialitate duce la rezultate rele. Istoria literară franceză, aşa de remarcabilă în unele laturi, izbeşte totuşi prin îngusta informaţie literară internaţională. Istoricul francez nu

cunoaște în genere direct literaturile germană și italiană, necesare pentru definirea Renașterii și Romantismului. El se informează din opere de sinteză franceze, ceea ce este foarte insuficient. Unii vor zice că astfel de cunoștințe și cercetări intră în așa-zisa literatură comparată, considerată și ea ca o specialitate. Însă cum nu e cu putință să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen, specializarea rămîne o eroare.

Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură literară este absolut trebuitoare criticului. Am zis că simțul critic constă în sentimentul că opera a urmat întocmai norma propriului și latentului nostru spirit creator, că adică, dacă am fi avut aceeași idee, am fi exprimat-o întocmai. Aceasta în teorie. Cu asta ajungem la o comunitate simpatetică cu autorul, cu asta înțelegem, dar putem încă să ne înșelăm asupra treptei pe care o ocupă opera în ierarhia valorilor. Atunci intervine o metodă foarte veche și foarte solidă: compararea cu capodoperele universale. În literatura noastră n-avem încă prea multe opere fundamentale și în toate genurile de unde, fiind la mijloc și lipsa de viziune universală a criticilor, totul devine extraordinar. Oricît ar înrîuri școala, este sigur că anume valori rezistă prin însăși structura lor. Poate individul superficial să ridice din umeri la Homer, Dante, Shakespeare ori Molière. Cine are o cultură serioasă nu poate să nu rămînă zguduit de adîncimea simplă și eternă a acestor autori. Cercetîndu-i pe aceștia, criticul ajunge să stabilească unele norme ale capodoperei care, firește, nu sînt exemplare, fiindcă nimeni urmîndu-le nu va ajunge genial, dar sînt instructive cu privire la structura capodoperei. Teatrul lui Delavrancea a fost pe vremea lui socotit miraculos, teatrul lui M. Sorbul genial. E de ajuns să comparăm *Patima roșie* cu o operă clasică înrudită ca să ne dăm seama de adevărata proporție a piesei. Tot astfel romanul lui Duiliu Zamfirescu a fost suprapreţuit. În genere criticul român nu știe să-și îndreptățească judecata. O operă clară i se pare banală, o operă fără nici un conținut și confuză i se poate părea excepțională. Patosul, elocvența îl sperie. Aceasta fiindcă cunoaște numai unele atitudini ale literaturii actuale. De pildă, este înrădăcinată la noi ideea că cine face proză cu subtilul roman trebuie să urmeze legile romanului, să fie autentic, adînc

și celelalte. Ori de cîte ori apare o operă în proză care urmărește alte scopuri cum ar fi multe din cărțile d-lui M. Sadoveanu, se deplînge lipsa de observație. Însă cine cunoaște literatura clasică știe că observația n-a dat singurele opere mari. Orice încercare de literatură fantastică este primită la noi cu ironie, ca fiind o rătăcire, o abatere de la observație într-atît criticul nostru e lipsit de sentimentul marii literaturi fantastice profesate de un Edgar Poe, Th. Gautier, de Hoffmann. În poezie, înrîurirea aproape exclusivă a presei literare franceze face pe criticul român să aibă oroare de poezia cu idei, de marele vers, de amplitudine, și tot lipsa de serioasă cultură filozofică și literară face ca însăși poezia pură să fie înțeleasă în felul absurd al unei poezii fără conținut.

Într-un cuvînt, nu istoria literară este totul, ci istoricul literar, și acesta trebuie să fie un om de o mare capacitate intelectuală.[3]

III

Două dintre cele mai cultivate metode în critica așa-zisă științifică sînt *critica izvoarelor și critica genetică*. Critica izvoarelor este o varietate a criticii de apropiere, de analogie. Între două opere literare se observă asemănări. De pildă, *Mureșan* al lui Eminescu seamănă pînă la punct cu *Faust* al lui Goethe, *Scrisoarea pierdută* de Caragiale seamănă în unele privințe cu *Revizorul* de Gogol. Ce spune aceasta? După unii, foarte multe lucruri privind judecata însăși de valoare asupra operelor. Dar nu vom pune acum în chestiune legitimitatea apropierilor, pe care oricine de altfel le face în chip aproape spontan, dovadă că e în spiritul nostru de a găsi între obiecte asemănări și a simți satisfacție cînd le descoperim. Critica izvoarelor are un program mai strict și mai științific. Ea se bizuie pe presupunerea că de vreme ce orice fenomen are un antecedent, adică o cauză, și opera literară

---

[3] De aci rezultă că istoriile literare în colaborare sînt aberații. Încercarea de istorie a filozofiei prin colaborări făcute de curînd la noi este și ea o aberație. Pot fi acolo articole bune în sine sau rînduri de enciclopedie, dar istoria substanțială a ideilor e absentă. Ceea ce lipsește, vai, acestei inițiative de „filozofi“ e tocmai o filozofie a istoriei gîndirii.

este determinată. O poezie nu se naşte din nimic, ea are izvoare. Rostul criticii nu este, zic lansonienii, să dea judecăţi de valoare, ci să explice, să arate „le comment et le pourquoi". Înţelegi ce este apa cînd prin analiză afli că este o combinaţie de oxigen şi hidrogen în anume proporţii. Înţelegem ce este o operă literară cînd descoperim din ce elemente este alcătuită, adică din ce provine, determinîndu-i antecedentele, cauza. Bunul-simţ, chiar fără ajutorul esteticii, ar răspunde că formal cauza operei nu poate fi decît talentul scriitorului, iar din punct de vedere conţinutistic, cauza trebuie să fie cuprinsul însuşi al sufletului autorului, adică experienţa lui, biografia lui. Încît analizînd esteticeşte opera literară, prin chiar aceasta, peste judecata de valoare, descriem conţinutul psihic primordial, cauza istorică a operei. Istoricii ştiinţifici nu văd însă lucrurile aşa. Pentru ei opera e un fenomen care trebuie studiat *obiectiv*, ştiinţific şi căreia trebuie neapărat să i se găsească lanţul cauzal.

Poziţiunea izvoriştilor este, putem s-o spunem de la început, principial eronată, în contradicţie cu estetica operei literare dar, observaţiile lor, întrucît privim literatura ca un simplu act psihologic ori eveniment social, nu sînt lipsite de interes. Oricine dintre noi a făcut pe marginea unei opere constatări izvoriste, afirmînd că un lucru seamănă cu altul şi-l presupune ca moment antecedent. Prin izvor se înţelege aşadar nu un simplu element asemănător ci un element care se presupune a avea o legătură directă cu opera studiată, a fi cauza ei în total ori în parte. Critica izvoarelor este aşadar critică de filiaţiune.

Să vedem de cîte feluri pot fi izvoarele, simplificînd pe cît cu putinţă clasificările specialiştilor. Gustave Rudler, în *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraires* distinge, de altfel în concordanţă cu alţii, după natura antecedentelor:

1) *Izvoarele vii*, elementele din experienţa scriitorului, adică pasiuni, credinţe, impresii de natură etc.

2) *Izvoarele cărturăreşti.*

Este învederat că, istoriceşte vorbind, experienţa scriitorului este o cauză a operei lui. Prin urmare, dacă este legitimă curiozitatea în general, e legitim să găsim element biografic în opera de artă. Iată de pildă o poezie de Goga, intitulată *Casa noastră:*

Trei pruni frățini, ce stau să moară,
Își tremur' creasta lor bolnavă,
Un vînt le-a spînzurat de vîrfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta crește prin ogradă.
Și polomida-i leagă snopii . . .
Ce s-a ales din casa asta,
Vecine Neculai al popii! . . .

....

Înfipt în mester-grindă, iată-l
Răvașul turmelor de oi;
Șiragul lui de crestături
Se uit-atît de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvîntată,
În pragul zilelor demult
Parcă te văd pe tine, tată.

Și parc-aud pocnet de bici
Și glas stăruitor de slugă —
Răsare mama-n colțul șurii,
Așază-ncet merindea-n glugă . . .
Înduioșată mă sărută
Pe părul meu bălan, pe gură:
„Zi Tatăl nostru *seara, dragă,*
Și să te porți la-nvățătură!"

Toată poezia lui Goga vorbește afară de asta de popi, de dascăli. În *De-o să mor*, care e un fel de *Mai am un singur dor*, strofa ultimă sună așa (am și făcut prin asta o filiație):

Voi să-i dați lui popa Naie
Liturghii o lună-ntreagă,
Că-i sărac și popa Naie
Și n-are bucate, dragă.

Cine cunoaște Rășinarii, casa bătrînei doamne Goga din ulița Popilor, împrejurarea că tatăl lui Goga era preot și că pe ulița amintită, locuiau îndeosebi fețele bisericești își explică, material, poezia lui Goga. Însă atmosfera țărănească este așa de evidentă, încît ne întrebăm dacă am

aflat mare lucru descoperind „izvorul". Cînd dăm de altfel de momente biografice, folosul e mai mare pentru biograf decît pentru estet. Căci prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin operă putem adesea clarifica unele puncte de biografie.

Uneori izvorul biografic este mai ascuns. Cîți, încă și acum, bănuiesc vreun element istoric în aceste versuri:

Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?
Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele,
Ce își rîde de-asta vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget
Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri;
Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă.
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...

Ei bine, omul cocoșat și împăroșat este Pantazi Ghica, fratele lui Ion Ghica și autor și el. Ochii de broască aparțin lui C. A. Rosetti.

Fără îndoială că o pasiune erotică a inspirat aceste celebre versuri:

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți
Tu nu m-ai cunoscut.

Trecînd la izvoarele cărturărești, vom observa că prin ele se înțeleg orice impulsiuni din cîmpul culturii. Primul izvor livresc al operei este cultura însăși a scriitorului. Bunăoară, cine a citit poeziile lui Ion Barbu n-a putut să nu rămînă surprins de imaginile scoase din cîmpul matematicilor. Vignetele sînt figuri geometrice. Se vorbește mereu de *zenit*, *nadir*, *pătrat*, *oval*, *vertical*, *curbură*, *prismă*, *conuri*, de numere în genere. O strofă sună așa:

Fie să-mi clipească vecinic abstracte,
Din culoarea minții, ca din prea vechi acte,

Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Şapte semne, puse ciclic: El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă ştim că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de ştiinţe din Bucureşti, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creaţiunii. Şi într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepţia despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte ştiinţe, că deşi pornesc de la un fel de experienţă, n-au nici un contact cu percepţia universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noţiunile mai sărace în conţinut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unităţi.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gîndirii noastre. Matematicile sînt o ştiinţă curat deductivă, şi fiindcă emit propoziţiuni despre forma cea mai generală a universului fără nici un reziduu senzaţional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esenţa însăşi a lucrurilor, deşi această esenţă nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au şi fost ispitiţi să facă din număr nu o relaţiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că şi Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforţare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esenţial, mai îndepărtat de simţuri. Barbu mărturiseşte acest punct de vedere. El vorbeşte de „vibrarea şi incandescenţa modului interior“, respingînd „primitiva preocupare de culoare“, de „geometria calitativă“, de „întrebările cunoaşterii“ şi „înţelegerea muzicală a lumii“. Noţiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica şi arhitectura au structura cea mai abstractă şi mai supusă calculului. În sfîrşit, el defineşte poezia aşa: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se aşează sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic, în versuri, unde sub pretext

Eptagon cu vîrfuri stelelor la fel,
Şapte semne, puse ciclic: El Gahel.

Urmează apoi figura geometrică respectivă. Dacă ştim că Ion Barbu, pe adevăratul nume Dan Barbilian, este profesor de matematici la Facultatea de ştiinţe din Bucureşti, lucrurile se lămuresc. Izvorul aici, dacă e vorba să aplicăm metoda izvoristă, trebuie să explice mai mult, să intre în chiar structura creaţiunii. Şi într-adevăr, spiritul matematic este prezent în concepţia despre poezie a poetului. Matematicile se deosebesc prin aceasta de celelalte ştiinţe, că deşi pornesc de la un fel de experienţă, n-au nici un contact cu percepţia universului sensibil. Matematicile nu observă natura obiectivă ci natura spiritului nostru în latura lui pur formală. Mai bine zis, ele lucrează cu noţiunile mai sărace în conţinut, adică cele mai abstracte, întrucît unica notă pe care o dau obiectelor e aceea de a reprezenta unităţi.

Dar această unitate nu e o realitate, ci mai degrabă o formă a gîndirii noastre. Matematicile sînt o ştiinţă curat deductivă, şi fiindcă emit propoziţiuni despre forma cea mai generală a universului fără nici un reziduu senzaţional, avem oarecum impresia că ele se ocupă cu esenţa însăşi a lucrurilor, deşi această esenţă nu e decît un raport foarte general. Pitagoricienii au şi fost ispitiţi să facă din număr nu o relaţiune, ci un lucru în sine, cauză nu formă a universului sensibil. Este interesant că şi Paul Valéry, fără să fie un specialist ca Ion Barbu, a arătat preocupări pentru matematici. În chipul acesta se poate explica poezia lor, care e o sforţare de a introduce intelectul nostru în ceea ce este mai esenţial, mai îndepărtat de simţuri. Barbu mărturiseşte acest punct de vedere. El vorbeşte de „vibrarea şi incandescenţa modului interior“, respingînd „primitiva preocupare de culoare“, de „geometria calitativă“, de „întrebările cunoaşterii“ şi „înţelegerea muzicală a lumii“. Noţiunea de muzicalitate este luată aci în sensul matematic, întrucît dintre toate artele muzica şi arhitectura au structura cea mai abstractă şi mai supusă calculului. În sfîrşit, el defineşte poezia aşa: „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene se aşează sub constelaţia şi în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii: genul hibrid, roman analitic, în versuri, unde sub pretext

de *confidență, sinceritate, disociație, naivitate,* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei.

Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru".

Însă știința cea mai purificată de experiență, care oglindește numai figura, adică forma spiritului nostru, este matematica. Deci poezia este văzută ca un fel de corelat liric al cunoașterii celei mai abstracte.

În afară de cultură, sînt desigur izvoare cărturărești speciale, parțiale. De pildă, scriitorul poate să împrumute din altă operă *ideea,* să se inspire cu alte cuvinte. Operele cu material istoric, romanele istorice, dramele istorice sînt desigur inspirate din istorie. Urmează să determinăm de unde anume a pornit scriitorul. Unii au grija ca să facă o maliție criticilor, să indice singuri izvorul. Bolintineanu arăta mai totdeauna sursa de informație, care era mai cu seamă corpul de cronici. Uneori însă faptul istoric, mai ales cînd are o nuanță legendară, nu e așa de ușor de determinat și atunci investigația se dovedește necesară. Așa, de pildă, visul sultanului din *Scrisoarea III* de Eminescu s-a descoperit a fi versificația unui pasaj din istoria otomană a lui Hammer, însă numai prin întîmplare. Cînd ideea este luată dintr-o lucrare neliterară, cum ar fi opera istorică, atunci putem vorbi mai degrabă de *material.* Cînd ideea este însă împrumutată din altă operă literară, atunci avem mai degrabă de-a face cu o *influență.* În *Mureșan* de Eminescu găsim și material și influențe. Materialicește ideea centrală este schopenhaueriană literalicește, ea este goetheană. Să examinăm puțin compunerea. Despre ce este vorba acolo?

Mureșan, care este probabil poetul transilvan luat într-un aspect simbolic, se întreabă dacă idealul poetic, fericirea umană se pot vreodată atinge. Concluziile sînt pesimiste. Poetul invectivează pe Dumnezeu care răspunde doar cu nori și fulgere. Mureșan s-ar sinucide dacă nu și-ar da seama că este inutil, întrucît viața în totalitatea ei este eternă. Deci se îndreaptă spre mare, unde îl întîmpină divinitățile acvatice, Ondinele, care încearcă să-l atragă în mediul lor. Apare și Somnul, care face propria lui teorie. Apoi îl vedem pe Mureșan devenit eremit, privind la marginea mării spre niște ruine, spre o fantasmă misterioasă spre care merg toate aspirațiunile lui. În scurt, sen-

sul acestor viziuni este următorul: Viața nu e decît înfăptuirea eternă și fenomenală a voinței oarbe de a trăi. Istoria este desfășurarea răului. Singurul mod de a ne sustrage acestui rău este de a dormi, de a visa. Un chip mai adînc de micșorare a intensității vieții și inclusiv a răului din ea este ascetismul, eremitismul. Sinuciderea este inutilă, fiindcă vom renaște iarăși la viață, îndărătul existenței noastre fenomenale stînd un individ absolut. Dar trăind putem anula răul prin impersonalizare și aceasta se obține în contemplația artistică. Arta dezvăluie chiar ideile eterne care stau la baza istoriei și prin asta ne eliberează de voința însăși de a trăi în secol. Deci fantasma pe care printre ruine o contemplă eremitul Mureșan este opera de artă, poezia. Toate aceste idei înfățișează pe scurt filozofia lui Schopenhauer. Dar eroul care monologhează asupra sensului vieții, care trece din experiență în experiență, care pășește din prezent în trecut și din relativ în absolut nu e decît un frate mai mic al lui Faust. Prin urmare Eminescu este influențat de Goethe.

Adesea izvorul cărturăresc este așa de apropiat de obiectul nostru de studiu, încît el ia numele de *imitație*. Iar de la imitație mulți trec la bănuiala de *plagiat*. Adevărul este că înainte se imita foarte mult și așa de servil încît te poți întreba în ce constă invenția scriitorului. Clasicii francezi, îndeosebi dramaturgii, imită cu pasiune. Cînd izvorul e o operă de un alt gen, atunci imitația poate fi socotită o simplă sursă materială de inspirație. Așa de pildă Shakespeare și-a luat materia din *Romeo și Julieta* dintr-o nuvelă italiană de Da Porto povestită și de Bandello. Dar Molière împrumută din piese azi obscure scene întregi, abia prefăcîndu-le. La noi d. Ch. Drouhet a dovedit că foarte multe din vodevilurile părînd așa de originale, ale lui V. Alecsandri sînt imitate după piese franceze bulevardiere, imitate pînă la localizare. Fără îndoială, aceste descoperiri nu sînt cu totul fără importanță. Dacă am afla acum că *Scrisoarea pierdută* a lui Caragiale ar fi o imitație strînsă a unei alte piese, n-am înceta să prețuim pe Caragiale. Dar am ajunge poate la încheierea că a imita așa de fructuos nu e o vină, ba, chiar e recomandabil. Dacă însă opera e slabă și trăiește numai din stima pentru culturalitate, atunci descoperirea unui model de aceeași calitate ne duce la rectificarea valorilor. Iată un caz cunoscut. *Veneția* lui Eminescu e aproape o traducere

după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere? Chestiunea e complexă, avînd în vedere că traducerile înseși se socotesc ca opere de interpretare de re-creație. Totul rămîne dar la aprecierea criticului de valori.

Același Rudler mai clasifică izvoarele după orientarea lor în 1) negative, 2) pozitive.

Izvor pozitiv ar fi acela pe care îl urmezi în linie dreaptă, izvor negativ acela pe care îl folosești prin contrazicere. O pildă de informație negativă o poate constitui la noi traducerea *Odiseii* de către d. E. Lovinescu. După o atentă observare ajungi la încheierea că traducătorul a avut mereu înainte cealaltă tălmăcire a d-lui G. Murnu, pe care a folosit-o contrazicînd-o mereu chiar cu riscul de a merge pe căi mai încîlcite, nu fără a sucomba uneori înrîuririi pozitive.

Căutarea de izvoare a devenit o nevoie pentru unii cercetători, o pasiune și o trebuință practică universitară. Dar uneori, cu toate asemănările, este greu să dovedești că între două opere este o legătură directă de filiațiune. Atunci s-a recurs la altă teorie, în virtutea căreia se împart izvoarele în 1) *conștiente* și 2) *inconștiente*. E cu putință adică să fii înrîurit de o operă fără să știi, prin memoria care funcționează latent. Lucrul acesta nu e lipsit firește de adevăr. În genere un scriitor, mai ales în tinerețe, este tiranizat de un autor preferat, chiar cînd nu-l mai citește. Taine a început să scrie un roman autobiografic dar a renunțat repede fiindcă a observat că fără să vrea imita pe Stendhal.

Sînt mulți poeți, la noi mai cu seamă, la care remarci note irecuzabile de înrîurire străină, uneori chiar urme de atitudine teoretică complicată. Rămîi mirat să constați însă că poetul nu are nici cultura corespunzătoare și nici lectura bănuită. El a prins din aer, cu urechea, și a depozitat în subconștient.

Să spunem acum cîteva cuvinte despre critica *genetică*. Și aceasta pornește din prezumția științifică cum că totul trebuie explicat. Criticul nu e mulțumit cu judecata de valoare, ci vrea să știe cum s-a născut opera, mergînd uneori pînă la anchetă. Cu alte cuvinte este încercarea de a introduce și în literatură laboratorul. Critica genetică are în scurt două momente: determinarea traiectului de la

prima idee pînă la forma ultimă și stabilirea elementelor din care este formată opera. Geneticii fac caz mare de prima parte a operațiunii, recurgînd la anchete, la cercetarea manuscriselor. De pildă *Egipetul* lui Eminescu și *Sărmanul Dionis*, oricît ar părea de curios, sînt înrudite genetic. Eminescu s-a gîndit la început să facă o narațiune bizuită pe metempsihoză. Un faraon Tla și cu soția lui mor și după aceea se reîncarnează peste cîteva mii de ani în Spania și apoi în Franța. Ni se descrie Nilul și intrarea faraonului în piramidă. Mai apoi, înrîurit de Victor Hugo și anume *La légende des siècles*, Eminescu se gîndește să facă un tablou imens, de astă dată în versuri, al umanității începînd din preistorie și sfîrșind cu epoca lui Napoleon al III-lea. Acum trage episodul Egiptului în acest lung poem intitulat *Memento mori*. Apoi renunță și la acest poem, dar publică separat *Egipetul* și apoi reface partea modernă în *Împărat și proletar*. În sfîrșit, nu părăsește ideea metempsihozei dar o tratează într-un spirit filozofic mai subtil în *Sărmanul Dionis*. Geneticii vor striga: Minunat! Am pătruns în tainele creațiunii. Însă credința e puerilă, căci n-am aflat decît ceea ce este principial presupus despre orice creațiune, că anume de la ideea inițială pînă la forma ultimă sînt multe trepte. Și poeții răi și marii poeți lucrează la fel. Cît despre critica genetică de conținut, ea constă într-un fel de inventar strîns al 1) senzațiilor, 2) sentimentelor și 3) ideilor dintr-o compunere, adică al fondului psihologic. De pildă, să analizăm o strofă de Eminescu:

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în brațe,
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

Senzorial, poetul este un tactil. În privința sentimentului e mai mult un senzual. Dar absența sentimentului erotic propriu-zis e compensată printr-o mare frenezie pasională și prin adaosul unei idei generale. Ideologic, Eminescu e un absolutist. Iubirea el o concepe într-un plan etern, în afară de contingențe. Iată o mică analiză așadar. Ce rezultă din ea? Mai nimic. Aceleași observații le putem face fără pedanterie, fără metode, fără fișe ordonate cum recomandă Rudler. Cu pedanteria înjosim această materie

delicată care este poezia, pentru care critica trebuie să fie mai mult o artă decît o știință.

Metodele acestea „exacte“ sînt ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică. Ei vor să găsească în metodă un succedaneu al gustului. Și e chiar interesant de văzut că criticii în aparență impresioniști, ca d. E. Lovinescu, se refugiază în dogmatism ca să se afle pe un teren solid. Ce este teoria sincronismului și a diferențierii decît metoda izvoristă transformată în principiu de valorificare? În orice poet se răsfrîng valurile culturii contemporane, deci izvorul oricărei poezii este în ceilalți poeți. Dacă în afară de elementele comune poetul mai aduce și ceva nou, personal (acesta e izvorul biografic), atunci el se diferențiază. Și ceea ce este diferențiat este valoros. Teoria însă este complet eronată, fiindcă nu prin materie ne diferențiem de alții, ci prin totalitatea procesului structural.

Reprodus după vol. G. Călinescu, *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, București, 1968, pp. 74—99.

[STILUL ȘI ATRIBUTELE SALE]

I. Dubla intenție a limbajului și problema stilului

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altădată[1] că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare . . .

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă", cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sînt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sînt limitate nici de caracterul național al limbilor,

[1] Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 și urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 și urm.

nici de felul particular al tendinţelor şi sensibilităţii celui care le înregistrează. Cînd spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte“ sau cînd afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa şi în raport indirect cu pătratul distanţei lor“ construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligenţe omeneşti, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserţiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare nici un reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu acelaşi este cazul unui vers de Eminescu sau Racine. Valoarea de circulaţie a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrînsă. Răsunetul reţinut de intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creaţii ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: *„Apele plîng, clar izvorînd în fîntîne“*. Este limpede că intenţia reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenţia ei tranzitivă. Căci nu ştirea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înţeles emotiv şi muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toţi cititorii acestui vers vor putea realiza intenţia lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăşi dificultatea de a percepe acea semnificaţie muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul îşi va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăşi adîncimea şi adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deşi cele două amintite intenţii ale limbajului sînt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuieşte precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuaţiile matematice şi legile ştiinţifice sînt acelea în care tranzivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice urma oricărui reflex al vieţii interioare este eliminată cu desăvîrşire. Am văzut că cine ia cunoştinţă de una din formulările exacte ale ştiinţelor nu primeşte nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunţat mai întîi acele formulări sau care le repetă în faţa noastră. Reflexivitatea legilor şi formulelor ştiinţifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenţia

tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale, reflexul individual provine din ceea ce sîntem obicinuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei, reflexul urcă din zonele ei mai adînci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care reflexul interior urcă pînă la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decît în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sînt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adîncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adînci. Supra-

realistul se va opri deci la „dictarea subconștientului“, la „automatismul psihic“, menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adîncimii lor. De altfel, în mod foarte general, se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborîrea în adîncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sînt obscuri autorii care dorind să se exprime cît mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pîndită astfel de două primejdii, decurgînd din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind la întîmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: „*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrîngerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile tîrgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultînd*“. Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de cele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „*Vremea era pe la toacă . . . căldura era în toi . . . ulița ridica . . . clopotele începură a bate . . . fetița se opri . . .*“ sînt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sînt însoțite însă de un adaos de comunicări, prin care pătrundem în straturi mai adînci ale conștiinței celui care ni le transmit. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambianțe subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totali-

tatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poeților sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede cîmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul“ unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii“ spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche.

„*Le style c'est l'homme même*“, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea, prin această sentință, caracterul oarecum natural al stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sînt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sînt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sînt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față consacrată artei prozatorilor români, am ținut seama de ambele principii enunțate mai sus. Am

analizat prozatorii noştri în particularitatea lor stilistică individuală, dar şi în curentele stilistice care îi cuprind.

Reprodus după vol. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toţi" (Cultură generală), nr. 363, Bucureşti, 1967, pp. 11—19.

II. Atitudinea stilistică

Cercetările de stilistică, întreprinse astăzi într-un număr din ce în ce mai mare în mişcarea noastră ştiinţifică, sînt condiţionate de o anumită atitudine a spiritului, de un fel de a primi comunicările vorbite sau scrise, pe care este necesar să-l definim, pentru a face mai clare atît tema acelei cercetări cît şi metoda fundamentală cu care urmează s-o rezolvăm. Este vorba de *atitudinea stilistică*, adică de acea poziţie spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra tuturor notelor însoţitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise. Am arătat şi altă dată că în orice fapt de limbă există un nucleu al comunicării şi notele care-l însoţesc şi-l specifică. Sînt unii ascultători sau cititori care înregistrează numai nucleul comunicării, în timp ce alţii recepţionează şi anumite note însoţitoare. Astfel, cînd cineva îmi spune, cum mi se întîmplă de la o vreme destul de des, că a citit un *material* nou despre India, publicat într-o anumită revistă, înţeleg nu numai că interlocutorul meu vrea să-mi comunice o indicaţie bibliografică, dar şi că el aparţine lumii presei şi a redacţiilor, unde *material* a început să însemne de la o vreme încoace *articol, reportaj, recenzie, dare de seamă* etc. Se poate întîmpla ca vorbitorul care întrebuinţează termenul *material* să dorească, folosindu-l, să se plaseze în lumea publicistică, adică să strecoare în acompaniament informaţia că el este un om al scrisului, un profesionist dintr-o categorie ceva mai înaltă şi care merită să fie tratat cu deferenţa categoriei sale. Nu-l cunoşteam pe interlocutorul meu şi aş fi putut crede că este un om oarecare, dar iată că el îmi aduce la cunoştinţă că a citit *materiale*, adică lucrări literare cum i se întîmplă să primească la redacţie, să le judece şi uneori să le corecteze, apoi să le utilizeze în publicaţia pe care o îngrijeşte ca redactor sau ca secre-

tar de redacție. Din momentul acesta voi ști cu cine am de-a face și atitudinea mea față de convorbitor se va preciza. În exemplul acesta, notele însoțitoare sînt voite de vorbitor, corespund unei intenții conștiente, deși nedeclarate. Se poate întîmpla însă ca aceste note să apară fără vreo intenție a vorbitorului, ca atunci cînd acesta îmi va spune că a citit un nou *material*, pentru că așa se vorbește în jurul lui, pentru că acest cuvînt i se pare cel mai potrivit, cel mai propriu. Dar și în cazul că nu pot identifica nici o intenție subsidiară a comunicării, întîmpinarea acelui cuvînt va rămîne pentru mine o indicație referitoare la sfera profesională a persoanei care l-a folosit. Nu are deci importanță dacă notele însoțitoare ale comunicării sînt sau nu sînt voite de vorbitor, căci în ambele cazuri aflu ceva mai mult decît nucleul central al comunicării, și anume unele știri în legătură cu individualitatea aceluia care mi-o face. În exemplul ales aici știrile însoțitoare privesc individualitatea profesională a vorbitorului, dar ele se mai pot referi la temperamentul și caracterul lui, la educația și cultura lui, la felul emoțiilor care-l stăpînesc într-un anumit moment etc. Atitudinea stilistică în receptarea unei comunicări este aceea ațintită asupra tuturor acelor note însoțitoare care îmi spun ceva mai mult decît nucleul ei, și anume ce fel de om este vorbitorul, în ce situație și cu ce intenție îmi transmite comunicarea sa. Pentru a adopta o atitudine stilistică în conversație, ni se cere o atenție mai mare, experiență intensă a oamenilor și împrejurărilor, cunoștințe în multe domenii, o putere sporită a inteligenței discriminatoare, tot atîtea însușiri care se cer nu numai cercetătorului stilistic al literaturii, dar și specialiștilor altor domenii, ba chiar tuturor acelora care vor să înțeleagă în adîncime comunicările ce li se adresează.

Scriitorii au descris adeseori atitudinea stilistică în ei înșiși sau în personajele lor. În schița lui Caragiale *Amicul X...*, acesta are particularitatea că numește pe toți bărbații politici ai vremii prin numele lor mic. Amicul X... a stat de vorbă cu Barbu, cu Nicu, cu Costică, are păreri despre Jac și Ianoș, vine tocmai de la Take. Povestitorul intervine cu o explicație stilistică: *„Cetitorul nu știe firește, de la care Take vine amicul meu X... Eu însă știu. Amicul meu X... care este în termeni familiari cu toată lumea, firește că nu va zice ca mine și ca dumneata, cînd va veni de la acel Take, că vine de la d-l Take Iones-*

cu, ci zice pur și simplu — : „De la Take“. Explicația stilistică a lui Caragiale identifică personajul care, amintind despre oamenii publici ai vremii numai prin numele lor mic, strecoară în comunicare nota însoțitoare că el se găsește *în termeni familiari* cu toți acești oameni importanți, că este prietenul lor, o calitate pe care o speculează apoi pentru beneficii mărunte. Amicul X... este un farsor.

În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Camil Petrescu notează de mai multe ori atitudinile stilistice ale personajelor sale. Iată una din aceste notații, apărută în pasajul care narează chinurile geloziei în sufletul lui Gheorghidiu, eroul romanului. Acesta, împreună cu tînăra lui soție, s-au alăturat unei vesele societăți de excursioniști, printre care un „dansator“, pricina suferinței lui Gheorghidiu. Eroul romanului observă toate reacțiile soției sale și le interpretează stilistic: *„Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spună cu totul altceva decît spunea.“* O exclamație, un *Ah* sau un *Oh*, pare a nu putea spune mai mult decît emoția, surpriza sau spaima emițătorului ei, dar pătrunzătorul Gheorghidiu aude aici și comunicarea, probabil voită, a aptitudinii pentru emoție a femeii, poate a vocației ei pentru voluptate. Notația aceasta, sub pana lui Camil Petrescu, este un foarte fin rezultat al atitudinii și interpretării stilistice.

Se vede, după exemplele citate, că atitudinea stilistică se exercită, nu numai față de faptele literare, dar față de orice fapt al comunicării, în orice împrejurare a vieții. Există unele profesiuni care dau o mare dezvoltare atitudinii stilistice, receptării și interpretării notelor însoțitoare ale comunicării. Un judecător, de pildă, atunci cînd întreprinde o anchetă sau ascultă o depoziție, este atent nu numai la nucleul comunicării, dar și la toate particularitățile de exprimare care pot proveni din lexicul, din felul construcțiilor, din intonațiile persoanei interogate sau puse să vorbească. O mărturisire poate scăpa unui acuzat prin aceea că el poate adăuga, fără să voiască, depoziției lui voite, prin unele din expresiile întrebuințate întîmplător de el. În *Frații Karamazov* (IX, 5) de Dostoievski, procurorul care-l instruiește pe Mitia, învinuit de o crimă pe care de altfel n-o comisese, interpretează stilistic în mai multe rînduri cuvintele acuzatului. Într-un rînd, acesta

întrebuinţează legătura de cuvinte *într-un asemenea moment şi tulburat cum eram* şi crede a recunoaşte aici mărturisirea nevoită a crimei. În medicină, mai ales în clinica neurologică şi psihiatrică, atitudinea stilistică faţă de comunicările bolnavilor are, de asemenea, un cîmp foarte întins de aplicaţie. Deschid la întîmplare o carte de medicină *Epilepsia temporală*, 1957 de dr. V. G. Ionăşescu. Autorul studiază boala anunţată în titlul lucrării, constatînd printre manifestările ei sindromul hipomaniacal. Acesta este dedus din exprimările bolnavei: *Am dureri de spate*, spune aceasta, *poate că am răcit sau poate că sînt din cauza decalcificării. „Diagnosticul meu sînt curioasă să-l ştiu. Am auzit că s-a dat o mare luptă între medici pentru el. Tovarăşe doctor, datorită cărui fapt în creier se produc lapsusuri? Cred că dacă mi s-ar da un medicament care începe cu litera L şi pe care l-am văzut la alţi bolnavi, m-aş face sănătoasă.“* Medicul interpretează stilistic această comunicare, luînd seama nu numai la conţinutul ei voit de vorbitor, dar şi la particularităţile conexate cu acesta şi care provin din caracterul contextului. Prin atitudine stilistică, medicul constată deci că „raţionamentele [sînt] construite normal, dar înlănţuirea lor se face cu foarte mare rapiditate şi uneori asocierea lor este destul de neaşteptată, ca într-o fugă de idei“, adică un sindrom hipomaniacal.

Nu există particularitate a exprimării care să nu poată deveni obiectul unei observaţii din unghiul atitudinii stilistice. Evident, cele mai multe din aceste particularităţi sînt remarcate tot de scriitori. Un foarte bogat material în această privinţă putem spicui în romanul lui M. Proust *A la récherche du temps perdu*, 14 vol., 1919 şi urm... Uneori sînt remarcate aici simple particularităţi fonetice. Romancierul observă, odată, cum unul din personajele sale, fosta domnişoară Lengrandin, intră prin căsătorie în familia nobiliară Cambremer, pronunţă numele de familie *Chenouville* şi *Uzès* în forma *Ch'nouville* şi *Uzai*. În această alterare fonetică, romancierul identifică, prin interpretare stilistică, dorinţa doamnei de Cambremer de a manifesta integrarea, atît de măgulitoare pentru ea, în familia aristocrată în care acest fel de pronunţie era curent. (*Le côté de Guermantes*, I, 40—41). Un alt personaj, Albertine, copilă încă, pronunţă expresia: *„Je suis confuse“* şi rudele ei recunosc îndată, în acest mod cam pretenţios al exprimării, că fata a crescut. Dl. Bontemps exclamă: *„Dame,*

elle va sur ses quatorze ans" (*ib.*, II, 44—45). Dl. Bontemps are o atitudine stilistică față de vorbirea Albertinei. Un alt personaj, Bloch, este observat de romancier cu aceeași atitudine, pentru a face observații stilistice. „*Cînd era prezentat cuiva, se înclina cu un surîs sceptic și un respect exagerat și, dacă avea de-a face cu un bărbat, zicea: «Încîntat domnule», cu o voce care-și bătea joc de cuvintele pronunțate, dar cu conștiința că aceste cuvinte aparțin cuiva care nu este un om de jos*" (*Jeunes Filles*, II, 163). De data aceasta interpretarea stilistică se aplică asupra intonației, asupra elementului muzical al vorbirii; autorul manifestă o mare pătrundere a interpretării, identificînd în intonațiile lui Bloch anumite elemente ale conștiinței lui sociale. Alteori, romancierul observă notele stilistice însoțitoare, legate de vocabularul personajelor. Astfel, același Bloch, vorbind de Albertine, care-și sucise un tendon, zice: „*Stă pe chaise-longue, dar prin ubicuitate nu încetează să frecventeze simultan vagi golfuri și unele tenisuri.* Proust interpretează stilistic: *Ca mulți intelectuali, Bloch nu putea vorbi simplu despre lucrurile simple. El găsea, pentru fiecare din acestea, un calificativ prețios, apoi generaliza*" (*ib.*, 163). Din exemplele spicuite în Proust se vede că atitudinea stilistică observînd, nu numai nucleul central al comunicării, dar și notele însoțitoare legate de particularitățile fonetice, ale intonației, ale frazeologiei, ale vocabularului, găsește moduri ale conștiinței sociale, ale psihologiei vîrstelor, ale pregătirii intelectuale, caracteristice pentru vorbitori. Atitudinea stilistică este aici o metodă artistică a construirii personajelor.

Lingvistica generală, adică studiul filozofic și psihologic al limbii, nu s-a oprit cu interesul meritat asupra fenomenului atitudinii stilistice, adică asupra acelei poziții luate în convorbire de unii ascultători sau cititori și care constă în amintitul fel al receptării unei comunicări. Observația curentă și limba comună au observat însă fenomenul atitudinii stilistice, atunci cînd recunosc cuiva darul de *a citi printre rînduri*. Această expresie se referă deci la atitudinea stilistică în acțiunea citirii, și nu în aceea a ascultării unei comunicări orale, dar este evident că poziția spiritului în lucrarea interpretării stilistice este aceeași în ambele împrejurări. Se poate generaliza deci, spunîndu-se că atitudinea stilistică este făcută totdeauna din urmărirea unui *subtext*, adică din urmărirea unei înlăn-

țuiri de gînduri, sentimente, intenții care pot fi refăcute din anumite particularități ale textului, uneori voite de vorbitor sau ascultător, alteori apărute în comunicare, independent de voința acestora. Pentru caracterizarea atitudinii stilistice, trebuie spus că acesta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între *text* și *subtext*. Cînd atenția cititorului sau ascultătorului se repartizează *simultan* între text și subtext, notele constitutive ale acestuia din urmă rămîn în periferia conștiinței, rămîn umbrite, neclare. Se poate spune cu destulă certitudine că, în forma unei atenții periferice, atitudinea stilistică este un fenomen foarte general. Puțini sînt ascultătorii, dar mai cu seamă puțini sînt cititorii de literatură în care nu se formează unele impresii stilistice, adică unele înregistrări ale notelor însoțitoare, ale subtextului. Aceste impresii, aceste înregistrări, rămîn cufundate în umbra conștiinței. Există însă și o atitudine stilistică despre care se poate face observația că este alcătuită dintr-o acțiune de pendulare a atenției, de orientare *succesivă* către text și subtext. Notele stilistice se formează în periferia umbrită a conștiinței și atenția le culege de acolo pentru a le duce la centrul luminos al conștiinței. Această din urmă atitudine stilistică, făcută din acte succesive ale atenției, devenită mai clară și deplin stăpînă pe notele constitutive ale subtextului, este propriu-zis atitudinea stilisticianului ca om de știință. De unde ascultătorul sau cititorul distrat trimite o parte a atenției sale către subtext, dar acesta rămîne învăluit pentru ei, stilisticianul se îndreaptă cu toată energia atenției lui asupra subtextului și coboară asupra acestuia întreaga lumină a conștiinței sale.

După cum am arătat mai sus, atitudinea stilistică în această formă mai înaltă a dezvoltării ei aparține nu numai cercetătorilor stilului în operele literare, dar și specialiștilor în alte domenii ale științei. Aparține mai întîi cercetătorilor tuturor artelor, unde notele însoțitoare ale subtextului joacă același rol ca și în literatură, apoi medicilor și juriștilor, puși și ei adeseori în situația de a urmări subtextele pentru a înțelege mai bine pe oamenii cu care profesia lor îi pune în legătură. Prin atitudine stilistică poate medicul să-și stabilească mai ușor diagnosticul și poate juristul să precizeze prezumția unui delict sau a lipsei delictului. Am citat pe medici și juriști, ca simple exemple de profesioniști intelectuali care manifestă atitudinea

stilistică. Aceeaşi poziţie a spiritului poate fi semnalată însă şi la alţi profesionişti care au de-a face cu omul, ca, de pildă, psihologii, propagandiştii culturali şi alţii mulţi. Se poate întrevedea o ştiinţă generală a stilisticii utilă tuturor acestora şi întocmită prin contribuţia însumată a tuturor. Cercetarea literaturii şi artei, prin metodele întrebuinţate, a stat adeseori sub influenţa altor ştiinţe. O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte ştiinţe ar avea de profitat de la metodele şi conceptele elaborate în cercetarea literaturii şi a limbii.

Reprodus după revista *Steaua,* Cluj, an. IX (100), nr. 6, iunie 1958, pp. 76—79.

III. Cercetarea stilului

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea, o lucrare pe care o plănuieşte de multă vreme Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R. şi care urmează să intre, chiar anul acesta, într-un început de realizare[2], trebuie să conţină un capitol special consacrat dezvoltării stilistice a limbii literare române în amintitul interval de timp, aşa cum această dezvoltare a fost determinată de operele scriitorilor şi cum se oglindeşte în ele. Faptele de stil, pe care urmează să le studieze unul singur din capitolele proiectatei lucrări întregi, sînt acele fapte de limbă care adaugă *comunicării* unei ştiri *expresia* reacţiunii individuale a autorului comunicării faţă de ştirea comunicată. Expresia reacţiunii individuale a unui vorbitor sau scriitor, adică faptul stilistic, se manifestă printr-o seamă de note care însoţesc comunicarea ştirii, şi care pot lipsi, fără ca această comunicare să sufere. Cînd M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale: *„Clopotele începură a bate dulce şi trist de la bisericele tîrgului“*, adaosul de determinări adverbiale *dulce şi trist* constituie un fapt stilistic, pentru că exprimă reacţiunea scriitorului faţă de faptul pe care-l comunică. Ştirea despre acest fapt n-ar suferi nimic dacă

[2] Autorul se referă la lucrarea care a apărut sub titlul *Contribuţii la Istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea,* vol. I, Editura Academiei, 1956 *(n. ed.).*

nu s-ar fi adăugat determinările care o însoțesc, dar expresia stării de sensibilitate a scriitorului în amintita împrejurare ar fi dispărut cu desăvîrșire. Am fi continuat să știm că într-un tîrg, undeva, au început a bate clopotele de la biserici, dar n-am fi primit reflexul felului personal în care scriitorul a întîmpinat acel fapt. Distingem deci în faptele de limbă un nucleu al comunicării și o zonă înconjurătoare a expresiei individuale. Nu toate faptele de limbă posedă însă o asemenea zonă înconjurătoare. Formularea unei legi științifice, un articol de lege, un anunț comercial etc. sînt, în general, lipsite de orice notă însoțitoare care să exprime vreo reacție individuală a autorului lor. Într-un foarte mare număr de fapte de limbă apare însă zona stilistică, notele individuale însoțitoare și de aceea nu este cu putință a studia istoria unei limbi, într-o epocă oarecare a dezvoltării ei, fără a nu ține seama și de evoluția stilului. Paginile de față vor să precizeze cîteva din principiile fundamentale ale cercetării stilistice în studiul limbii literare a secolului al XIX-lea, și anume în operele scriitorilor care au contribuit mai mult la dezvoltarea ei.

Un prim principiu al cercetării stilistice, al oricărei cercetări stilistice, este că particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*. Cînd un istoric al limbii literare române în secolul al XIX-lea întîmpină în una din poeziile lui Eminescu versurile: „*Putut-au oare atîta dor / În noapte să se stingă*“ sau „*Cînd luna trece prin stejari / Urmînd mereu în cale-și*“, el poate nota arhaismul *putut-au* (adică forma perfectului compus la pers. III sing. identică cu pers. III pl.) sau forma arhaică și populară *cale-și* (adică pron. posesiv *și* pentru *sa*). Cercetătorul constată adică prezența unor forme arhaice și populare în limba lui Eminescu. Dar cînd același cercetător întîmpină versul „*Răsare blînda lună*“, epitetul *blînda* nu devine numai obiectul unei simple constatări, dar și al unei aprecieri, adică el poate fi judecat ca potrivit sau nepotrivit cu substantivul pe care-l însoțește, capabil sau nu să exprime reacția afectivă a poetului în fața priveliștii notate. Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nucleul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive. Această atitudine a cercetătorului stilului nu devine posibilă decît dacă faptul de expresie răsună

în sensibilitatea lui. Faptele de limbă trebuie deci nu numai *înțelese*, dar și *simțite*. Împrejurarea aceasta a ținut multă vreme în loc cercetările stilistice. Cîtă vreme lingvistica a rămas în sfera pozitivismului, adică atîta timp cît învățații socoteau că singura lor menire era să noteze fapte de limbă, să le grupeze în categorii mai generale și să stabilească raporturi între ele, cercetarea nu dădea nici o atenție valorii expresive a acestor fapte lingvistice, virtuții lor de a exprima reacțiunile individuale, colorate afectiv, ale vorbitorilor sau scriitorilor. Exista prejudecata că prin apreciere și prin sensibilitate, cercetarea putea aluneca spre relativism și spre subiectivism și putea compromite siguranța științifică a rezultatelor. Nu trebuie minimalizate de loc primejdiile asupra cărora a atras atenția pozitivismul științific și o încercare de a stabili principiile cercetării stilistice, cum este cea de față, nu trebuie să-și ascundă aceste principii. Adeseori, parcurgînd unele studii asupra stilului scriitorilor, înmulțite în vremea din urmă, avem impresia că concluziile cercetării sînt discutabile, subiective și arbitrare. Dar din faptul că metodele cercetării stilului sînt mai greu de mînuit și că ele sînt legate de unele riscuri cît privește certitudinea științifică a concluziilor, nu urmează de loc că trebuie să excludem din cîmpul investigației foarte numeroasele fapte de limbă care întregesc comunicarea unei știri cu expresia reacțiilor individuale ale vorbitorilor sau scriitorilor. Urmează numai că interpretarea stilistică trebuie făcută cu spirit critic și într-un fel care să aibă sorți să obțină consensul tuturor aprecierilor și al tuturor sensibilităților.

Propunîndu-ne să studiem stilul scriitorilor români din secolul al XIX-lea, ne decidem la o limitare metodică, de care se cuvine să fim deplin conștienți și pe care trebuie s-o punem în lumină, pentru a nu transmite părerea greșită că stilul scriitorilor ar fi singurul obiect posibil al cercetării stilistice. În realitate există numeroase alte stiluri ale limbii literare, în afară de stilul operelor frumoase, și chiar fapte de stil apărute în cuprinsul limbii neliterare, în jargoane și în argouri. Cît privește pe acestea din urmă, una din caracteristicile lor este tocmai dilatarea elementului stilistic, mai întîi în legătură cu lexicul. Înlocuirea cuvîntului din limba literară, printr-unul mai colorat, cu o valoare stilistică mai accentuată, este una din tendințele mai deseori remarcate ale argoului. Profesorul Iorgu Ior-

dan a grupat în *Stilistica limbii române*, 1944, p. 341 și urm. numeroase fenomene lexicale ale argoului, pe care le explică prin procedee de derivare semantică. Astfel, cînd pentru *cap*, vorbitorii argoului folosesc cuvintele *bostan, dovleac, tidvă, tărtăcuță, oală, devlă, cutiuță, tabacheră, bilă, bolfă, vasîlcă* etc. sau pentru *gură: bot, cioc, clonț, plisc, rît, surlă, cobză, flașnetă, flaut, muzică, morișcă, rîșniță* etc., în toate aceste împrejurări cuvîntul propriu este înlocuit printr-unul metaforic și manifestă tendința de a spori în jurul nucleului comunicării în care el apare, regiunea notelor expresive pentru reacțiunea individuală, subliniată afectiv, a vorbitorului față de obiectul comunicării sale. Studiul argourilor se încadrează, de fapt, în largul capitol al cercetării stilistice a limbii. Aparțin, de asemenea, acestui capitol toate celelalte forme ale limbii în afară de sfera ei literară, adică în afară de felul în care o vorbesc oamenii culți ai unei epoci și pe care o răspîndesc presa și documentele oficiale, școala, teatrul și, în vremea din urmă, emisiunile radiofonice, impunînd nivelul general al corectitudinii lingvistice. Formele populare ale limbii sînt mai pătrunse de valori stilistice decît formele ei literare, trecute în deprinderile de a vorbi ale oamenilor culți. După 1830, într-o epocă în care însușirea unei culturi mai înalte era cerută de inspirațiile clasei celei mai înaintate a vremii, a burgheziei, către libertățile naționale și sociale, s-a produs un moment de dezechilibru și de disociere între limba literară și cea populară. Ceea ce Al. Russo numea „pedantismul" noii limbi literare amenința despărțirea națiunii în două categorii, după cum fiecare putea folosi și înțelege noua limbă literară. Limba națională ca instrument obștesc de comunicare părea grav amenințată. Îndrumătorii cei mai luminați ai culturii au cerut atunci apropierea limbii literare de limba poporului, folosind printre altele, și argumentul valorii stilistice superioare a acesteia din urmă. *„Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură* — scria Russo în 1855 — *spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradițiile și obiceiurile pămîntului, unde stau ascunse încă formele și stilul"*. Dar chiar după ce procesul apropierii din nou a limbii literare de limba populară a izbutit și, prin înfrîngerea curentelor savante ale latinismului și italienismului, națiunea întreagă a putut să se împărtășească de la izvoarele culturii mai înalte, for-

mele populare ale limbii au continuat să fie simțite ca avînd o valoare stilistică superioară. Limitîndu-ne la singurele exemple pe care ni le pun la dispoziție lexicul și locuțiunile, astăzi încă *avan* are pentru noi o valoare stilistică superioară față de sinonimul lui literar *teribil; te pomenești* față de *probabil, posibil; a găsi cu cale* față de *a judeca că e drept, a crede de cuviință; a pune la cale* față de a *regula, a dispune; a întoarce capul* [cuiva] față de *a (-l) face să-și piardă mintea; care de care* față de *cine mai întîi; nu-i chip* față de *nu e posibil; halima* față de *minunăție, lucru fabulos, afacere complicată; iepurește* (în expr. *a dormi iepurește*) față de *cu ochii deschiși; pălălaie* față de *flacără; răscruce* față de *intersecție; șontîc* (în expr. *șontîc-șontîc*) față de *șchiopătînd; tiptil* față de *în taină, pe furiș* (sau în Muntenia, cu înțeles mai vechi, *deghizat, incognito*) etc. etc. În toate cuvintele sau locuțiunile comparate, avantajul stilistic al dubletelor populare provine fie din faptul că ele conțin o metaforă, fie că exprimă o imagine, o reprezentare a fanteziei, fie că sînt formate printr-o repetiție întăritoare, fie că reprezintă un caz de simbolism fonetic etc., adică sînt obținute prin unul sau altul din procedeele stilului.

Domeniul cercetării stilistice se întinde deci mult în afară și înainte de acel al operelor literare frumoase, de proveniență zisă „cultă". Mult înainte de a exista scriitori de opere estetice au existat cîntăreți și povestitori populari. Ba chiar fiecare grăitor al limbii noastre a simțit nevoia de a completa comunicările lui prin note însoțitoare capabile să exprime reacțiile închipuirii și ale sensibilității sale și a creat, astfel, răspîndindu-le în circulația generală a limbii, numeroase fapte de stil. Cînd, în fine, s-a format, mai întîi prin contribuția scriitorilor, o limbă literară, adică aceea vorbită de toți oamenii culți ai vremii, acest nou aspect al limbii a înmulțit faptele de stil. Limba literară este vorbită de toți oamenii care au trecut prin școli sau au primit influența celorlalte mijloace de difuzare a culturii și care, împărtășindu-și, prin vorbă sau scris, ideile lor, se mențin la nivelul corectitudinii formelor și construcțiilor, al proprietății și decenței vocabularului. Împreună cu scriitorii propriu-ziși, limba literară este vorbită și scrisă de oamenii de știință și de oamenii politici, de gazetari, de profesioniști, de funcționari ș.a.m.d. Fiecare dintre membrii categoriilor sociale care folosesc

limba literară adaugă însă comunicărilor lui și note stilistice însoțitoare, prin care cei care-i ascultă sau îi citesc simt îndată categoria socială căreia vorbitorul sau scriitorul îi aparține, unghiul din care privește lumea, ideile sau sentimentele care-l stăpînesc mai statornic, adică reacția lui față de obiectul știrii pe care o comunică. În interiorul domeniului general al limbii literare apar astfel așa-zisele „stiluri ale vorbirii", interesantă noțiune a lingvisticii mai noi, pe care cercetătorul sovietic E. Riesel a definit-o de curînd în *Abriss der deutschen Stilistik*, 1954, p. 7, precum urmează: *„Prin «stil al vorbirii» înțelegem conformarea exprimării într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării, adică modul de întrebuințare specific-funcțional al mijloacelor lingvistice unitare, puse la îndemîna generală"*. „Stilurile vorbirii" sînt deci tot atît de numeroase cîte domenii de activitate omenească există. În fața unei păduri, despre care vorbitorul, indiferent la exprimarea reacției sale personale, va afirma: *Această pădure conține mai multe feluri de copaci*, botanistul sau silvicultorul va spune: *Această pădure conține esențe felurite.* Farmacistul va vorbi despre *specii pectorale*, pentru a indica ierburile utilizate în afecțiunile căilor respiratorii. Juristul va vorbi și el despre *specii* (sau *spețe*), dar va înțelege cazurile particulare venite în fața unor instanțe judecătorești. Substituțiile de vocabular au aici simplu rost stilistic. Cînd cineva moare, redactorul unui act oficial va scrie că *a decedat* sau *a încetat din viață*, în timp ce un preot va spune că *și-a dat obștescul sfîrșit* sau *a adormit întru Domnul*. Nucleul fiecăreia din aceste comunicări paralel este același, dar notele însoțitoare variază, indicînd de fiecare dată punctul de vedere deosebit din care obiectul comunicării a fost considerat, cu discrete sublinieri afective, mai ales în ultimele exemple. Suma acestor note însoțitoare, obținute în cazurile citate prin variații lexicale sau prin termeni figurați, dar care pot fi produse și prin alte mijloace ale limbii, de pildă prin procedee morfologice sau sintactice, alcătuiește „stilul vorbirii". Cum numărul acestor stiluri este foarte mare, cercetarea stilistică a limbii literare are un întins domeniu de parcurs, înainte de a aborda operele literaturii frumoase.

Deși domeniul cercetării stilistice este mult mai larg decît cel al operelor scrise cu valoare artistică, cercetarea

se poate limita numai la acestea din urmă, pentru motivul că toate varietățile amintite ale stilului, atît acelea ale limbii extra — sau preliterare, cît și cele ale limbii literare, cu funcțiuni extraartistice, pot fi deopotrivă urmărite în operele literaturii frumoase. Cercetătorul operelor literaturii românești din secolul al XIX-lea are ocazia să noteze atît fapte aparținînd „stilurilor vorbirii", cît și stilului popular sau chiar celui argotic. În adevăr, o caracteristică a stilului scriitorilor este că pot grupa toate varietățile de stil amintite, în scopurile artistice urmărite de ei. „*Specificul sistemului de expresie a literaturii frumoase* — scrie E. Riesel, *op. cit.*, p. 15 — *constă în aceea că poate cuprinde în sine elemente ale tuturor celorlalte stiluri ale vorbirii și că poate utiliza toate izvoarele expresiei lingvistice, literare sau neliterare*". În opera lui I. L. Caragiale, de pildă, sînt notate cu mare măiestrie toate varietățile stilului popular și ale diferitelor „stiluri ale vorbirii", ale țăranilor și tîrgoveților, ale gazetarilor, funcționarilor și politicienilor, ale profesorilor și avocaților, al argoului mahalalei, al cîrciumelor și cafenelelor, al jargoanelor de salon etc. Nu există document mai edificator despre stilul pre- și extraliterar al limbii române în secolul al XIX-lea decît opera lui I. L. Caragiale și a celorlalți scriitori realiști care au precedat, au însoțit sau au urmat încercarea lui de caracterizare artistică a societății românești contemporane cu ei. Dar dacă singura caracteristică a stilului scriitorilor ar consta în posibilitatea lui de a grupa celelalte fapte de stil, valoarea lui ar fi numai documentară. În realitate, stilul scriitorilor, chiar atunci cînd grupează fapte de stil pre- sau extraliterar, adaugă expresia unor reacții pur individuale. Ei o fac utilizînd toate mijloacele limbii naționale. Pentru a cîștiga deci o noțiune mai limpede asupra stilului scriitorului, trebuie să încercăm a înțelege mai întîi raporturile lui cu celelalte stiluri, apoi raporturile lui cu limba în general.

Toate faptele de stil exprimă reacții individuale, dar unele tind să se generalizeze, adică tind să-și piardă treptat zona de note însoțitoare expresive și să devină simple fapte de comunicare. Aceeași împrejurare poate fi formulată și altfel, spunînd că nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă sau, mai scurt: comunicarea absoarbe treptat expresia. Este vorba deci de un proces gradual, care se realizează în etape succesive. Dincolo de

expresia individuală există fapte de limbă care nu și-au pierdut cu totul semnificația lor stilistică, deși această semnificație nu mai este aceea a unei reacții individuale. Este vorba de acele fapte de limbă, despre care spuneam că sînt „colorate" sau „pitorești". Limba populară și argourile sînt pline de astfel de fapte de limbă și constituie un stadiu mijlociu, o etapă intermediară între expresie și comunicare. Nucleul comunicării n-a absorbit cu totul în astfel de fapte de limbă zona expresivă. *A întoarce capul cuiva* față de *a-l face să-și piardă mintea,* este simțit ca un fel al vorbirii mai „colorat", mai „pitoresc", mai „viu", nu lipsit cu totul de notele stilistice însoțitoare. Aceste note nu exprimă însă, în limba populară, pe individ, ci poporul care a găsit expresiile corespunzătoare și care le întrebuințează. S-a pus uneori problema stilului diferitelor limbi naționale. Acest stil se realizează prin toate mijloacele de care dispune creația artistică individuală. Există însă o calitate specială a fiecărei limbi, forme și construcții expresive proprii ei, locuțiuni, metafore și comparații extrase din domeniul de viață în care s-a exercitat cu precădere activitatea sa. Astfel, poporul român cu vechile lui tradiții de viață rurală și agricolă, a creat o mulțime de locuțiuni cu o incontestabilă valoare stilistică, precum: *a bate cîmpii, a înțărca bălaia, a nu pricepe boabă, a nu-i fi* [cuiva] *boii acasă, a se ține scai* [de cineva], *a strînge funia de par, a se culca o dată cu găinile, a strica orzul pe gîște, a lua în căruță, a pune de mămăligă, a-și lăsa potcoavele* etc., etc. Toate aceste locuțiuni sînt fapte de limbă înzestrate cu o zonă expresivă, dar nu a unui individ, ci a poporului întreg. Ele nu exprimă pe autorul lor anonim, ci tot poporul care și le-a însușit, desigur pentru motivul că au corespuns fanteziei și sensibilității lui. Drumul transformării unei expresii individuale într-o expresie generală și populară poate fi urmărit uneori cu toată limpezimea. Odată, într-o adunare, cineva a caracterizat (probabil cu ironie) pe un prieten care rămăsese netulburat de știrea neplăcută ce i se adusese, zicînd că prietenul este *nemuritor și rece.* Caracterizarea a fost simțită de cei prezenți ca un citat (din Eminescu). Dacă citatul se repetă în împrejurări numeroase și destul de variate, din pricină că valoarea lui de caracterizare este foarte generală, atunci el se transformă într-o expresie a limbii populare și amintirea autorului său tinde să dispară. Așa s-a întîmplat cu

pufuşor pe botişor, cu *coadă de topor*, *Moş Teacă*, *a se slăbi* etc., care nu mai sînt simţite ca citate, deşi provin, cel puţin pentru reflecţia oamenilor de azi, din opera lui Al. Donici, Gr. Alexandrescu, A. Bacalbaşa, I. L. Caragiale. Toate expresiile limbii populare sînt, desigur, citate generalizate, pentru că toate trebuie să fi aparţinut mai întîi unui *creator* individual de expresie. Pe aceeaşi linie a transformării expresiilor individuale în expresii generale, dar pe o treaptă mai apropiată de simpla comunicare, stau faptele de limbă care compun stilurile vorbirii. Cînd un medic, chemat la căpătîiul unei persoane grav bolnave, constată *un caz letal*, cum mi-a fost dat să aud odată, modul de a vorbi al medicului, nu comunică numai ştirea că suferinţa bolnavului urmează să se termine prin moartea apropiată. Acest mod de a vorbi zugrăveşte şi pe acel care-l întrebuinţează, exprimă atitudinea obiectivităţii lui ştiinţifice faţă de fenomen, dar poate şi dorinţa de a acoperi, pentru rudele bolnavului, gravitatea situaţiei prin neologismul rar şi mai greu de înţeles. Formele „stilurilor vorbirii" nu sînt deci lipsite de note însoţitoare expresive, de „efecte de evocare", cum le-a numit odată Ch. Bally, în *Traité de stylistique française*, 2, ed. I., p. 203 urm., deşi prezenţa lor este mai discretă decît în expresiile limbii populare. Nucleul comunicării a absorbit aici în mult mai mare măsură zona expresivă. Procesul acestei absorbţii poate continua, îngustînd din ce în ce mai mult zona stilistică, pînă cînd nu mai rămîne decît nucleul singur al comunicării. Aşa s-a întîmplat cu foarte numeroase cuvinte sau construcţii ale limbii comune, din care au dispărut toate notele stilistice însoţite cu ele altădată. Lingviştii desemnează acest proces prin numele de „gramaticalizare". Gramaticalizarea explică multe din cuvintele, formele şi construcţiile limbii. Cine mai simte oare în expresii ca: *oamenii se îmbulzesc*, sau *în mintea cuiva se încheagă un gînd*, metafora pe care au creat-o înaintaşii noştri atunci cînd au vrut să spună că oamenii se înghesuiesc întocmai cum se adună în săculeţe bulzii de caş sau că un gînd se formează în mintea cuiva şi ia forme precise, aşa cum prinde laptele cheag? Aceste vechi metafore pastorale, apărute în legătură cu cele mai vechi îndeletniciri ale românilor, s-au gramaticalizat cu timpul, prin absorbţia tuturor notelor expresive, a tuturor valorilor stilistice în nucleul comunicării. Este probabil chiar că apariţia unor con-

strucţii, ca, de pildă, propoziţia compusă dintr-un subiect şi un predicat, se explică printr-un fapt stilistic iniţial. Formarea subiectului propoziţiei s-a putut produce din nevoia afectivă de a exprima numele agentului unei acţiuni, inclus mai dinainte în comunicarea acesteia. Propoziţia *eu* (sau *tu, el, noi* etc.) *răspund* (*răspunzi, răspunde* etc.) nu conţine o comunicare în plus faţă de monorema *răspund*, dar a putut apărea din nevoia de a crea o notă însoţitoare expresivă, prezentă şi astăzi, atunci cînd — pronunţînd-o cu accentuarea mai energică a subiectului: *eu răspund* — exprim atitudinea afectivă că-mi iau răspunderea, că primesc riscurile faptei mele. Sînt mulţi lingvişti care susţin că toate formele şi construcţiile limbii provin din gramaticalizarea unor vechi procedee stilistice.

Procesul gramaticalizării reduce treptat zona expresivă a comunicărilor. Există însă şi procesul contrariu al dezvoltării zonei expresive. Acesta din urmă este al creaţiilor literare. Se pot observa deci în limbă două tendinţe contrarii, una care duce la predominarea comunicării, alta care dezvoltă expresia. Cea dintîi precizează înţelesul cuvintelor, fixează accentuările, intonaţiile, formele şi construcţiile corecte, adică înlesneşte în toate felurile comunicarea; cealaltă, îmbogăţeşte zona expresivă a comunicărilor, le face mai apte nu numai de a transmite ştirile despre anumite stări de lucruri dar şi despre chipul în care le vede şi le simte acel care vorbeşte, produce adică fapte de stil. Din cele arătate pînă acum, rezultă că faptele de stil se grefează totdeauna pe fapte de comunicare. Dar pe cînd acestea din urmă tind spre unicitate, adică spre forma corectă, unică a întrebuinţării cuvintelor, a accentuării, intonaţiei, flexiunilor şi construcţiilor, faptele de stil tind tocmai către varierea tuturor acestora, în scopul de a le face mai apte să exprime reacţia individuală a vorbitorului faţă de obiectul comunicării sale. Teoretic vorbind, putem spune că pentru fiecare fapt de comunicare există un număr indefinit de fapte expresive, de fapte de stil. Iată, în această privinţă, două exemple simple: unul din domeniul foneticii, celălalt din lexic.

Una din formulele întîmpinării în limba noastră este *bună ziua*. Această formulă, compusă din două cuvinte, se pronunţă repartizînd accentele de intensitate pe prima silabă a fiecărui cuvînt. Atunci cînd nu vrem să dăm vreo expresivitate stilistică acestei formule, o pronunţăm men-

ținînd vocea la aceeași înălțime și dînd fiecărei silabe aceeași durată. Dacă vrem să acordăm însă acestei formule o zonă de note expresive, putem schimba înălțimea vocii cînd pronunțăm unul din cuvintele care o compun sau putem varia durata silabelor. Dacă coborîm vocea pronunțînd *ziua*, întîmpinarea noastră exprimă rea-voință, răceală sau ostilitate. Dacă dăm o durată mai lungă fiecărei silabe și ridicăm ușor vocea la al doilea cuvînt, întîmpinarea devine ironică sau exprimă surpriza pentru apariția neașteptată a cuiva. Dacă dăm fiecărei silabe o durată mai scurtă și menținem vocea la aceeași înălțime, exprimăm plictiseală, dorința de a scurta vorba. Repartizarea accentelor rămîne însă aceeași în toate cazurile; de asemenea, sunetele care compun cuvintele rămîn aceleași. Iată dar cum pe faptul fonetic statornic, și deci unic, se grefează, prin schimbarea înălțimii și duratei, diferite valori expresive care, în legătură cu alte comunicări, pot deveni mai numeroase, prin întrebuințarea unui număr mai mare de mijloace ale intonației. Jules Combarieu, studiind raporturile dintre limbajul articulat și muzică, a distins, în *La Musique, ses lois, son évolution*, 1927, p. 174, următoarele categorii muzicale ale expresivității lingvistice: intensitatea sunetelor, înălțimea sunetelor, absența sau multiplicitatea și mărimea intervalelor, direcția ascendentă sau descendentă a desenului melodic, *staccato* sau *legato* al sunetelor, timbrele, rapiditatea sau încetineala mișcării.

Al doilea exemplu. Cuvîntul *marmură* desemnează în românește piatra calcară foarte dură, susceptibilă de a fi poleită și care este întrebuințată în lucrările arhitecturii și sculpturii. Prin întrebuințarea metaforică, cuvîntul *marmură* ajunge să însemneze deosebite alte lucruri, ca de pildă, în versurile lui Eminescu, și anume: ceva alb și strălucitor *(cu brațele de marmur)*, statuie neînsuflețită *(O, marmură, aibi milă de-a mele suferinți* sau *Înamorați de tine rămînă ochii-mi triști. / Și vecinic urmărească cum, marmură, te miști)*, ceva insensibil, rece, neînsuflețit *(Un demon sufletul tău este. / Cu chip de marmură frumos)*, bloc de marmură, lipsit de viață *(S-o admiri ca pe o marmură de Paros)* etc. Iată dar cum pe înțelesul unitar al cuvîntului *marmură* se pot grefa tot alte și alte semnificații stilistice, cum în jurul nucleului statornic al comunicării pot crește zone diferite de note însoțitoare expresive.

Dar dacă valorile de stil se grefează totdeauna pe nu-

cleul comunicării, rezultă că nu pot exista decît atîtea categorii stilistice cîte categorii lingvistice există. Fără să pot da aci un tablou complet al sistemului limbii, adică al mijloacelor ei de a înlesni comunicarea, voi indica totuși pe cele mai importante dintre ele. Limba dispune, mai întîi, de sunete, asociate în cuvinte care primesc diferite accente și sînt rostite, în înșirarea lor, prin anumite inflexiuni ale vocii. Cuvintele limbii exprimă, într-un mare număr al lor, noțiuni care posedă un grad felurit de generalitate, sînt însă mai abstracte sau mai concrete. Cuvintele aparțin fie fondului principal al limbii, fie fondului ei mobil. Unele din ele sînt introduse într-o fază relativ recentă a limbii, prin împrumuturi dintr-o limbă străină (neologismele) sau aparțin unui fond mai vechi, ieșit din uz (arhaismele). Unele sînt produse prin diferite procedee de compunere și derivare. Cuvintele limbii sînt sau flexionare, atunci cînd exprimă noțiuni sau ființe individuale, sau sînt lipsite de flexiune, atunci cînd exprimă raporturi. Cuvintele se asociază în frază într-o anumită ordine. Fraza este o unitate articulată, adică se compune din unități mai restrînse care întregesc înțelesul ei și întrețin între ele diferite raporturi de regentare și determinare. Comunicarea poate să nu se întregească într-o singură frază. Frazele se asociază atunci într-un context. Categoriile principale ale lingvisticii sincronice sînt deci fonetica, lexicul, morfologia, sintaxa părților de cuvînt, topica, sintaxa frazei, ordinea contextului. Categoriile stilistice sînt aceleași. Felul în care trebuie grupate observațiile în legătură cu stilul unui scriitor poate reproduce dezvoltarea problemelor limbii, de la simplu la complex, de la sunet la context.

Trebuie studiate, mai întîi, faptele de stilistică fonetică. În primul rînd, cele în legătură cu distribuirea sunetelor, cu vecinătățile lor, ca în cazurile de hiat, cacofonie, aliterație și asonanță. Articulația, neglijată sau insistentă, accentuarea și intonațiile, adică schimbarea înălțimii vocii și a duratei silabelor în decursul unei enunțări și, ca o consecință, a accelerației relative a debitului, sînt fenomene purtătoare de numeroase valori expresive și care trebuie studiate. Simbolismul fonetic, adică valoarea expresivă legată de diferitele sunete ale limbii, și armoniile imitative trebuie de asemenea observate, fără a pierde însă din vedere că sunetele dobîndesc expresivitate numai în legătură cu conținutul comunicărilor. Nesocotirea acestor

legături, credința că sunetele singure pot fi purtătoare de expresii stilistice, pot conduce pe cercetător la unele din acele concluzii arbitrare și subiective, semnalate mai sus, și care fac parte din riscurile cercetărilor de stil. Grupul *zdr*, în cuvîntul *zdrobesc*, exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă în cuvîntul *zdravăn*.

Transcrierea limbii vorbite se leagă și ea cu fenomene de stil, vizibile în dispoziția paginii manuscrise sau tipografice și în felul caracterelor întrebuințate. Sînt scriitori care scriu înmulțind alineatele și alții care dimpotrivă, grupează comunicările lor în alineate lungi; unii care vor, prin aceste mijloace, să analizeze minuțios ideile și faptele prezentate, alții care urmăresc, dimpotrivă, să exprime unitatea sintetică a gîndirii lor sau continuitatea în durată a realității prezentate. Întrebuințarea majusculelor în mijlocul frazei și pentru sunetul inițial al unui substantiv comun este un mijloc de a accentua sau de a da o valoare simbolică acelui cuvînt. Schimbările de caractere, de pildă, sublinierea unor cuvinte, părți de frază sau fraze întregi, sînt de asemenea, procedee stilistice care trebuie observate. Studiul grafiilor poate deci conduce la unele concluzii stilistice. De asemenea, studiul punctuației, al semnelor care indică articulațiile gîndirii, trebuie să preocupe pe cercetător. Sînt scriitori care înmulțesc semnele interpunctuației și alții care le evită, cu intenții stilistice identificabile. Un semn al interpunctuației poate înlocui uneori exprimarea unui raport într-o construcție sintactică, de pildă două puncte (:) înaintea unei propoziții finale. Scriitorul care se decide să folosească acest mijloc vrea să dea mai multă sprinteneală comunicării sale, prin evitarea exprimării ceva mai greoaie a raportului. Unele semne ale interpunctuației, de pildă o virgulă fără funcțiune sintactică, poate să indice numai o pauză sugestivă. Unii scriitori moderni au uzat sau chiar au abuzat de punctele de suspensie, pentru a obliga pe cititor să întregească textul cu adaosurile imaginației. Cercetătorul stilului trebuie să urmărească toate amănuntele grafiei.

El trebuie să urmărească apoi toate valorile stilistice legate de lexic, de elementele acestuia aparținînd fondului principal sau mobil al limbii, de neologisme, arhaisme sau provincialisme, decalcuri sau traduceri, de cuvinte su-

fixate, prefixate sau compuse. Nenumărate nuanțe ale expresiei pot apărea din astfel de observații. Bogată în concluzii este și observația sectorului special al limbii din care provine lexicul unui scriitor: din vorbirea populară sau din aceea a meseriilor și a profesiilor zise „liberale". „Stilurile vorbirii", cu toate implicațiile lor, pot intra în formula artistică a unui autor. O metodă bogată în rezultate este aceea a stilisticii de frecvență a cuvintelor. Revenirea acelorași cuvinte sau a unor cuvinte apropiate ca înțeles sau asociate cu același tip de efect, de pildă a cuvintelor drastice sau a eufemismelor, ne indică ideile și sentimentele care-l stăpînesc mai insistent pe un scriitor, ca și temperamentul lui, exploziv, sau reținut și delicat. Am studiat, într-un articol anterior[3], lexicul lui Geo Bogza din acest punct de vedere. Tot astfel, prezintă mare interes studierea părților de cuvînt folosite mai cu dinadinsul de scriitori. Sînt unii care preferă să exprime calitățile lucrurilor prin adjective, sau lucrurile și faptele înseși prin substantive sau verbe. Atenția acordată apariției schimbătoare a lucrurilor sau alcătuirii lor statornice indică temperamente scriitoricești deosebite. Într-o nuvelă a lui Camil Petrescu, un scriitor cu aplecări către generalizarea intelectuală, notez evitarea construcțiilor verbale și a adjectivelor, în favoarea substantivelor: *Era o beție fără seamăn, în pătrunderea* (în loc de *a pătrunde, să pătrunzi*), *aceasta lină printre stufuri și scorburi de salcie. Apa mlaștinii noroioasă se limpezea apoi într-un verde* (substantiv!) *greoi încărcat de esențe tari*. Scriitorul preferă deci construcțiile nominale. Scriitorii pot apoi să utilizeze cu precădere termenul abstract, acel care denumește categoria generală căreia un lucru i se subsumează, sau termenul particular și concret, după felul mai mult sau mai puțin generalizator al inteligenței sale și după întinderea mai mică sau mai mare a experiențelor lui. În timp ce Al. Vlahuță scrie (în *Semănătorul*) *Sunînd, grăunțele* (termen general) *pe bulgări plouă*, T. Arghezi, într-o poezie cu temă înrudită *(Belșug)*, preferă enumerarea substantivelor concrete: *„Grîu, popușoi, săcară, mei și orz. / Nici*

[3] Vezi *Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza*, publicat în vol. *Probleme de stil și artă literară* (1955) și reprodus în ediția Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, 1968 *(n.ed.)*.

o sămînță n-are să se piardă." Există scriitori preocupați să găsească termenul propriu, acel care poate fi considerat ca singurul capabil să exprime o idee și o realitate. Alți scriitori preferă expresia figurată, de pildă, metafora. Motivul pentru care un scriitor preferă o metaforă, trebuie căutat mai înainte de toate în dorința lui de a obține reprezentarea mai vie a imaginii unui lucru sau a unei situații prin comparația pe care metafora o implică. Folosința bogată a metaforelor pune în lumină bogăția și vivacitatea imaginației scriitorului. Urmărirea domeniului din care el își extrage termenii comparațiilor sale explicite sau implicite, adică al metaforelor, are o mare valoare pentru a identifica sfera lui de viață, felul obișnuit al experiențelor sale, categoria și clasa sa socială. În fine, cum existența așa-zișilor „termeni proprii" nu exclude de loc existența termenilor sinonimi, adică ai acelora care posedînd același nucleu al comunicării, au note stilistice însoțitoare deosebite, felul în care scriitorul alege printre cuvintele sinonime ale limbii este de interes deosebit pentru caracterizarea lui stilistică.

Multe observații stilistice se pot face în legătură cu formele flexiunii substantivului și verbului. Întrebuințarea pluralului, acolo unde poate fi întrebuințat singularul, manifestă de obicei o intenție stilistică măritoare. Poetul Al. Philippide a tradus o dată, dintr-un poet francez, legătura de cuvinte *un peuple de demons* prin *noroade-ntregi de demoni* și a obținut, prin schimbarea numărului, augmentarea impresiei estetice. Genul substantivelor determină adeseori metaforele. Alteori, există schimbări de gen ale unor substantive cu intenții hipocoristice. Mai ales însă formele flexiunii modale și temporale ale verbului se leagă cu numeroase note expresive. Așa, de pildă, recursul la prezentul istoric sau la cel atemporal, la imperfectul evocării sau al modestiei *(voiam să spun ceva)*, pentru a aminti numai două din numeroasele semnificații ale acestui timp, luminează interesante valori stilistice. Există o topică normală a cuvintelor în limba română: subiect-atribut-predicat-complement. Se pot semnala însă inversări ale acestei ordini, deplasări ale membrelor frazei, cu intenții expresive de accentuare afectivă. Propozițiile pot fi juxtapuse, coordonate sau subordonate. Scriitorii întrebuințează unele sau altele din aceste forme ale construcției, după cum scrisul lor se apropie mai mult de stilul vor-

bit, în care predomină juxtapunerea și coordonarea, sau de cel scriptic, în care precumpănește subordonarea. Evitarea cuvintelor sintagmatice, adică ale celor care indică raporturile de subordonare, este o altă caracteristică stilistică, pentru că pune în lumină dorința scriitorului de a nota imagini sau emoții instantanee, mai mult decît de a nota și reproduce conexiunile logice ale gîndirii. Studiul sintaxei scriitorilor, care se pot exprima în propoziții simple sau în bogate hipotaxe arborescente, cu propoziții determinante succesive (cum face adeseori A. Odobescu) ne face să înțelegem mai bine felul inteligenței și al imaginației lor, chipul în care lucrurile și ideile li se prezintă: analitic și succesiv sau în întreguri sintetice. În fine, frazele au rareori un înțeles deplin, cum s-a afirmat mereu, încă din antichitate. Unitățile semnificative ale gîndirii, contextele, întrunesc un număr oarecare de fraze, dintre care unele dobîndesc înțelesul lor complet abia prin frazele care le urmează sau le-au premers. Aceste unități sînt, în scrisul literar, narațiunea, anecdota, parabola, descrierea, portretul, dialogul, monologul, solilocul, discursul, scrisoarea și toate celelalte forme, foarte numeroase, ale compoziției literare. Cercetarea stilistică trebuie să studieze și tipurile de contexte ale scriitorilor, apoi să le pună în legătură cu felul imaginației lor.

Trebuie amintit, în fine, că deși faptele de stil exprimă reacțiuni individuale, se pot remarca unele similitudini între ele și, ca atare, cel puțin unele din faptele de stil pot fi subsumate unor categorii generale. Este vorba de așa-zișii *tropi* sau *figuri de stil,* descrise de vechii autori de tratate de poetică sau retorică, un Aristoteles, un Cicero, un Quintilian ș.a. Am amintit, din rîndul tropilor, metafora. Alte procedee de sporire a reliefului stilistic al expresiei și care, pentru noi, se rînduiesc în cadrul larg al stilisticii lexicale, sînt substituțiile de vocabular, care au primit numele de *sinecdocă (pars pro toto), metonimie* (conținătorul pentru conținut, cauza pentru efect, materia din care e făcut un obiect pentru obiectul însuși), *personificare, alegorie* etc. Vechile tratate mai aminteau figurile de stil în legătură cu asocierea cuvintelor într-o propoziție, a propozițiilor în fraze, a frazelor între ele. Unele din aceste legături nu ne duc dincolo de domeniul lexicului, ca, de pildă, repetiția aceluiași cuvînt sau a unor cuvinte cu aceeași rădăcină, așa-zisă *anominație: un pictor*

care nu știe să picteze sau asocierea unui substantiv cu un adjectiv care pare a-l contrazice, așa-zisul *oxymoron: un nebun înțelept*. Alte figuri de stil, observate de vechii retoricieni, ne duc în domeniul construcțiilor și al contextelor, ca de pildă coordonarea frazelor prin repetarea aceluiași cuvînt sau a aceleiași legături de cuvinte la începutul fiecăreia din ele, așa-zisa *anafora* sau *amplificarea, gradațiunea* sau *climax*, sau *antiteza+inversiunea*, așa-zisul *chiasm: urăște ce-ai iubit, iubește ce-ai urît* etc. etc. Cercetările stilistice mai noi au privit cu răceală tropii și figurile de stil ale vechii retorici, așa încît unele din tratatele specialității nici nu le mai amintesc. Tropii și figurile de stil sînt totuși categorii constituite din practica milenară a artei literare și chiar dacă cercetătorul actual crede că se poate dispensa de cunoștința lor, absorbită din lucrările lui Aristoteles sau Quintilian, el le găsește atunci cînd studiază faptele de stil în legătură cu lexicul sau construcțiile. Iată, în această privință, un exemplu. Mulți cercetători mai noi ai stilului au observat construcțiile prin juxtapunere, evitarea cuvintelor sintagmatice (conjuncții și prepoziții) în poezia lirică. Vechile retorici cunoșteau fenomenul și-l numeau *asyndeton*. Mi se pare recomandabil ca noii cercetători să cunoască tratatele de poetică și retorică ale clasicismului. Ele cuprind împreună cu un mare depozit de fapte de observație, generalizările făcute în timp de secole asupra lor și care pot încă orienta cercetarea.

Din cele arătate mai sus rezultă că cercetătorul stilului trebuie să stăpînească o întinsă cultură de specialitate. Studiile de stil trebuie să se sprijine pe însușirea unei stilistici generale. Literatura noastră științifică numără puține lucrări de acest fel. Cea mai temeinică dintre ele este, fără îndoială, *Stilistica limbii române*, 1944, de prof. Iorgu Iordan, o lucrare bogată în fapte și bine sistematizată, pusă la curent cu toate progresele moderne ale cercetării, accesibile autorului pînă la data apariției ei. Prof. I. Iordan a dat în opera sa exemple atît din limba vorbită cît și din aceea a operelor literare, în măsura în care acestea notează formele stilistice ale limbii vorbite. Dar pe lîngă acestea există formele proprii stilului literar și categoriile stilistice apărute în practica artei scrisului. Stilistica limbii vorbite trebuie deci completată cu stilistica literară. Cum nu poate fi de loc vorba, într-o comunicare ca cea de față, să schițez o stilistică literară întreagă, m-am mulțumit în

cele de mai sus, să semnalez, mai mult cu titlu de exemplu, unele din problemele care se pot pune cercetătorului stilului în operele scriitorilor români din secolul al XIX-lea.

După definirea faptului de stil și amintirea unora din categoriile lui, cercetătorul trebuie să găsească mijloacele de a recunoaște faptele particulare de stil, adică acelea care pot apărea în textele studiate. Unele din aceste fapte au un semn gramatical precis și, ca atare, nu sînt greu de identificat. Este ușor să recunoști un diminutiv sau un augmentativ, o construcție paratactică sau hipotactică. Alte fapte stilistice pot fi identificate prin cunoștința lexicului și a structurii generale a limbii, în mijlocul și față de care faptele de stil reprezintă o excepție expresivă. Așa, de pildă, cine cunoaște întregul lexic al limbii noastre, va distinge cu ușurință neologismele, decalcurile, arhaismele sau provincialismele. Tot astfel acel care cunoaște topica și construcțiile limbii, nu întîmpină nici o greutate să recunoască inversiunile. Dar chiar dacă există criterii obiective pentru identificarea unora dintre faptele de stil acestea trebuie apoi interpretate, iar cercetătorul nu poate executa această operație decît urmărind ecoul faptelor de stil în propria lui sensibilitate.

O repetiție este, de pildă, ușor de recunoscut, dar nu toate repetițiile au sens stilistic. Există repetiții care nu au alt scop decît de a mări claritatea frazei, adică ușurința de a o comunica, precum în exemplul: *Locuitorii își schimbau adeseori domiciliul și nimeni nu se opunea schimbării lor de domiciliu*. Există însă și repetiții stilistice: *„Trădare, trădare, de trei ori trădare!“* (I. L. Caragiale), *„Și merge Ivan, și merge, și merge“* (I. Creangă). O inversiune poate fi, de asemenea, ușor remarcată și rareori o inversiune nu are nici un sens stilistic. Dar procedeele și sensurile stilistice ale inversiunii sînt foarte variate. Există inversiuni care pun atributul sau complementul înaintea substantivului sau a verbului predicativ, pentru a accentua mai puternic cuvintele antepuse, de pildă *pustie gînduri* (M. Eminescu), *înalți stejari* (A. Odobescu), *cine poate oase roade*. Există însă și inversiuni care au scopul de a accentua mai puternic cuvintele postpuse: *„În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe“* etc. (A. Odobescu). Există apoi inversiuni care au scopul de a exprima o speranță sau o dorință: *Va veni ziua cea mare!* Sau o amenințare:

Vine el, tata! Dacă deci chiar acele fapte de stil, identificabile prin criterii obiective, trebuie trecute prin sensibilitatea personală pentru a le înțelege în semnificația lor, cu atît mai mult este nevoie de această operație în prezența acelor fapte stilistice care nu pot fi recunoscute nici după vreun semn gramatical, nici după situația lor în lexicul sau față de structura generală a limbii. Așa se întîmplă, mai cu seamă, cu faptele stilisticii fonetice, de pildă, cu cele legate de intonații. Astfel, formulările ironice n-au nici un alt mijloc de a se face recunoscute, în afară de intonațiile cu care sînt debitate, deoarece esența ironiei este să provoace tocmai efectele contrarii acelora legate de obicei de expresiile întrebuințate. Cînd citim în schița *Tempora* de Caragiale portretul lui Coriolan Drăgănescu, un tînăr demagog de pe vremuri: *Avea inteligență vie, caracter de bronz, temperament de erou,* ironia apare mai cu seamă din intonația exagerată, măritoare, a acestor cuvinte, menite să fie înțelese mai tîrziu în sensul lor contrariu. Un poet francez uitat, un oarecare Alcanter de Brahm, a cerut odată introducerea unui semn special al ironiei, după cum există unul al întrebării sau al mirării, adică al altor forme ale intonației. Ideea era interesantă pentru că punea în lumină faptul că expresiunea ironiei aparține domeniului stilisticii fonetice, dar era altfel o propunere cu totul nefericită, căci avertizarea cititorului că se găsește în fața unei formulări ironice l-ar lipsi tocmai de acea tensiune urmată de o destindere, de acea căutare a sensului afectiv ascuns și în fine găsit al expresiunii, care alcătuiește mecanismul psihologic al ironiei.

Faptele de stil din opera unui scriitor fiind recunoscute și interpretate, urmează oare că toate deopotrivă trebuie notate? Este probabil că într-o operă mai mult sau mai puțin întinsă, cum este a lui Caragiale, Odobescu, M. Sadoveanu, ar putea fi identificate fapte aparținînd tuturor categoriilor stilistice. Se poate concepe o stilistică generală, ale cărei exemple să fie împrumutate operei unuia singur dintre acești scriitori. Totuși, cînd întreprindem studiul stilului unui scriitor anumit și nu unul de stilistică generală, interesează numai acele fapte de stil care revin cu oarecare frecvență și care compun o unitate. Este oarecum indiferent, din punct de vedere stilistic, dacă în operele lui Creangă au putut fi notate cîteva neologisme, precum: *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, de formă*. Aceste

neologisme sînt rareori întrebuințate și nici nu compun o unitate cu celelalte particularități stilistice ale lui Creangă. Dimpotrivă, numărul mare al cuvintelor și expresiilor aparținînd limbii populare se compune într-o unitate cu alte particularități stilistice ale lui Creangă, precum: mulțimea propozițiilor simple, metaforele și comparațiile culese din limba poporului (*a potcovi pe cineva; a fi pestriț la mațe; a nu-i fi toți boii acasă; a tremura ca varga; a tăcea ca peștele; verde ca buratecul* etc.), elipsele limbii vorbite (*fata moșneagului la deal, fata moșneagului la vale; Ipate cu un gînd să se ducă și cu zece nu; Și nebuna de mătușa Mărioara după mine, și eu fuga iepurește prin cînepă, și eu fuga și ea fuga* etc.), întărirea subiectului prin adăugirea pronumelui personal (*Mai strigă el capul cerbului; Mi-a luat el Dumnezeu turbinca; Mai trăiesc ei oamenii și fără popie* etc.), folosința foarte insistentă a proverbelor, efectele de umor popular (ghicitori, calambururi, formule versificate sau asonante) etc. Toate aceste particularități stilistice se întrunesc în imaginea unică a stilului popular și oral al lui Creangă expresiv pentru personalitatea scriitorului. Cercetătorul stilului are deci îndatorirea să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, și să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresivă pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele și atitudinile lui, și prin acestea, pentru apartenența lui de clasă, pentru momentul social în care a apărut și pe care îl răsfrînge în opera sa.

O altă preocupare a cercetătorului stilului unui scriitor este să-l considere în momentul în care a scris, adică în raport cu premergătorii și urmașii lui. Particularitățile stilistice ale lui Eminescu nu apar cu toată claritatea decît în comparație cu unii din poeții ajunși la notorietate înaintea lui, de pildă cu Alecsandri și Bolintineanu, apoi cu acei care ajung mai tîrziu pe arena literară, ca Al. Vlahuță, Gh. Coșbuc, P. Cerna, St. O. Iosif ș.a. Deși faptele de stil exprimă individualitatea scriitorului, nici unul dintre aceștia nu este singurul inventator al tuturor mijloacelor lui stilistice. O parte din aceste mijloace provine din tradiția literară, mai cu seamă din munca generației anterioare de scriitori. Eminescu a folosit din creația înaintașilor în special din a lui Alecsandri și Bolintineanu, de pildă, prin anumite elemente ale lexicului, prin unele ritmuri,

prin unele forme ale epitetului, ca cele gerunziale, după cum am arătat în *Epitetul eminescian*[4]. Dar Eminescu a îmbogățit enorm moștenirea stilistică și a cucerit valori pe care le-a trimis urmașilor. Așa, de pildă, apar la el cuvinte cu mare ecou poetic, rareori întrebuințate în trecut, ca: *haos, repaos, noian, genune, etern, profund* etc., sau termeni filozofici și științifici, ca: *ființă, neființă, infinit, atom, univers, natură, planetă, spațiu, problemă* etc., apoi construcții cu dativul, ca: (Stelele) *ce au luminat atît de des / Înduioșării mele,* (Stelele) *ard depărtărilor, străbătător durerii* sau imperativul invocării (prezentul subjonctiv la pers. III fără particula *să,* vezi articolul meu în *B.L.* XV, 1947[5], ca în exemplele: (Cumpăna gîndirii) *încline a ei limbă, Zboare anul acesta, Și se cufunde în trecut,* (Nimeni) *nu-mi plîngă la creștet.* (Glasul amintirii) *rămîie pururi mut, răsar-un stol de corbi,* apoi formele substantivului asociat cu pronumele sau verbul prescurtat, la rimă: *vesel-lese-l, patemi-singurătate-mi, galeși-cale-și, gîndul-luminîndu-l, vieții-aduceți-i* etc. Toate aceste particularități stilistice privind lexicul, formele, construcțiile, se regăsesc la urmașii lui. Vlahuță va folosi lexicul eminescian, ca, de pildă, în versurile: *„Știi tu încă ce-i viața? / Ai avut tu cînd pătrunde, / Nu problemele ei vaste, încîlcite și profunde, / Dar un tremurat de suflet, licărirea ta de-o clipă, / Cînd atîtea-ți schimbă vremea c-o bătaie de aripă, / În vertiginosul haos de priveliști ce te-nșală, / Sub imensa și eterna armonie generală?...“* Notez la Vlahuță unele rime eminesciene, făcute din substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat: *sfintei-înainte-i, gîndul-aruncîndu-l; luminei-cine-i, Putnii-scut ni-i, iubito-citit-o* etc. Cerna a folosit uneori imperativul invocării: *„Destramă-se a gîndurilor ceață, / În orice colț zîmbească veselia“*. Întîmpin la St. O. Iosif construcții cu dativul: *„Doar șoareci țin soborul-Ungherelor uitate“* etc. Există deci serii istorice ale stilului și împrejurarea aceasta

---

[4] Articol publicat în *Probleme de stil și artă literară* (1955); reprodus în vol. Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, 1964 și în ediția *Studii de stilistică*, citată mai sus *(n. ed.)*.

[5] *Pseudo-imperativul la Eminescu*, din *Buletin linguistique*, Copenhague — București, XV, 1947, pp. 55—58; reprodus în ediția citată: Tudor Vianu, *Studii de stilistică (n. ed.)*.

permite nu numai studiul stilistic al unui scriitor, ci al literaturii unei perioade întregi.

Dispunînd de un concept al stilului, ca acela analizat la începutul paginilor de față, urmărind problemele semnalate, cu metodele care ni s-au părut cele mai potrivite, cercetătorii stilului vor avea de examinat operele tuturor acelor scriitori români din acest interval de timp, care au adus un progres în arta scrisului, dar și diferitele curente care-i înglobează. Aceste curente se înlănțuiesc în interiorul unei dezvoltări continue, menite să ducă la rezolvarea celei mai de seamă probleme artistice a literaturii române în secolul al XIX-lea: crearea unui instrument lingvistic, capabil să exprime realitatea în multiplele ei aspecte, adică societatea, natura și viața interioară. S-a pus uneori întrebarea dacă există sau nu progres în domeniul creațiunii artistice. Este evident că, întrucît toți artiștii reflectă cîte un moment din dezvoltarea societății, în împrejurări proprii speciale, fiecare din ei are de rezolvat probleme deosebite, cu mijloace adaptate la felul acestor probleme. Marii artiști sînt deci incomparabili între ei și nu este cu putință a stabili un progres, o gradație ascendentă a drumului care-i desparte. Nu se poate spune că Dante este superior lui Virgil și Ariosto lui Dante. Arta — a spus Goethe odată — se găsește în fiecare moment la scopul ei. Acest principiu incontestabil nu se aplică însă dezvoltării artei literare în răstimpul mai scurt al secolului al XIX-lea, deoarece această dezvoltare întovărășește un proces social unic. Pe la începutul secolului al XIX-lea, poporul român își pune din ce în ce mai insistent problema înlăturării vechii orînduiri feudale, prin cucerirea libertăților naționale și sociale. Apariția însăși a literaturii române frumoase, la începutul secolului trecut, se datorește acestei năzuinți politice și sociale. Marea noutate a acestui veac a fost apariția operelor al căror interes nu stă numai în fondul comunicărilor, dar și în felul personal în care ele o fac. Pe Ienăchiță Văcărescu îl distingem încă destul de greu de poetul popular. Nota personală este însă puternică la Grigore Alexandrescu. Noii scriitori sînt artiști individuali, personalități degajate din tradițiile feudale și teologice, atît de puternice mai înainte. O dată cu noii scriitori apar și se înmulțesc valorile stilistice. Arta literară, reflectînd procesul social, își îmbogățește treptat mijloacele. Alecsandri și Eminescu sînt doi poeți de seamă

ai literaturii noastre. Fiecare din ei are o individualitate aparte, care apare în mijloacele lor stilistice deosebite. Totuși nu este cu putință a-i alătura, fără a nu băga de seamă că, în trecerea de la unul la celălalt, lexicul s-a îmbogățit, că sectoare ale limbii rămase, înainte de Eminescu, în afară de uzul literar, sînt anexate acum expresiei poetice, că limba poetului mai tînăr este mai mlădioasă, prin formele și construcțiile lui mai numeroase, că metaforele, comparațiile și epitetele lui sînt expresive. În *Epitetul eminescian* am arătat că epitetele *alb, blînd, dulce* sînt mult întrebuințate de Alecsandri. Dar pe cînd acesta îl introduce în asociații oarecum previzibile, precum *omătul alb, lumină blîndă, dulcele lumini,* Eminescu găsește *neguri albe, blînd cad izvoarele într-una, dulcea vecinicie* (a ochilor). În astfel de asociații, vechiul epitet dobîndește virtuți expresive noi și mai puternice. Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură. O astfel de noutate a reprezentat arta lui Caragiale în mișcarea de foi umoristice care încep să apară în București, încă din timpul lui Cuza-vodă. N. T. Orășanu, cu foaia sa *Nichipercea,* încă din 1859, apoi Hasdeu, cu *Asmodeu, Aghiuță, Satyrul,* în fine un Ion A. Gianoglu cu *Sarsailă, Nichipercea* și *Cicala* ș.a. conduc pînă la *Ghimpele* lui Toma Stoenescu, în care apar primele scrieri ale lui Caragiale și începe să se precizeze figura lui literară. Este foarte interesant de studiat cum formula umoristică, apărută în condițiile luptelor politice ale vremii, se desăvîrșește trecînd, de la uitații umoriști ai foilor citate, la Caragiale. Aprecierea valorilor de stil pe care acesta le aduce nu se poate face decît așezîndu-l în seria literară continuată, perfecționată și înălțată de el. Uitații redactori ai foilor umoristice amintite știau să folosească formele și construcțiile limbii vorbite, lexicul burgheziei în momentul însușirii imperfecte a culturii occidentale, neologismul în forme alterate, jocul de cuvinte și ironia, dar cu o putere expresivă inferioară aceleia care-i reușește lui Caragiale, atunci cînd întrebuințează aceleași mijloace. În *Aghiuță* al lui Hasdeu se poate citi epistola amoroasă atribuită unui sergent major: *„Angelul mieu, Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocirea a te videa“* etc. Lexic, construcții, formule

ale adresării revin din această scrisoare în declarația lui Rică Venturiano din al doilea act al *Nopții furtunoase*, dar cu ce altă eficiență stilistică în caracterizarea personajului, a epocii lui și a atitudinii scriitorului față de acestea!

Rezultă din aceste exemple că orice cercetare stilistică trebuie făcută în strînsă legătură cu istoria literară și cu cea mai amănunțită cunoaștere a împrejurărilor ei. Dezvoltarea stilistică a literaturii române în epoca marilor ei progrese moderne nu s-a făcut numai prin contribuția scriitorilor de prima mărime, dar și prin aceea a celor mai mărunți, care uneori au pus noile probleme literare și au pregătit creația viitoare. Cercetarea stilului în opera scriitorilor români ai secolului al XIX-lea nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc. Acesta este un alt principiu, și nu cel mai puțin însemnat, al cercetării care se pregătește.

Reprodus după vol. Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, pp. 199—224.

CUM VORBIM DESPRE TEXT

(Fragment)

Unul dintre aspectele actuale ale lingvisticii și prin ea ale criticii și teoriei literare este fără îndoială preocuparea insistentă de a cerceta o operă, inclusiv una literară, ca pe o unitate structurată sau, cu un termen curent astăzi, ca pe un t e x t. În calitate de șir coerent de fraze, acesta din urmă nu poate fi analizat satisfăcător de gramaticile obișnuite, pentru că ele se opresc din principiu la frază. Dincolo de frază se întinde însă vastul domeniu al textelor și discursului de toate speciile. Pentru el s-au propus diverse tipuri de gramatici netradiționale: generative, funcționale, gramatici legate de traducerea mecanică, de tratarea automată a limbajelor, deci de problemele informaticii și lingvisticii matematice, pentru care orice sistem formal, capabil de a produce enunțuri de orice tip, poartă numele de gramatică.

Datorită în mare măsură tezelor din 1958 ale lui R. Jakobson[1] referitoare la actul de comunicare și funcțiile limbii, către text, privit ca o unitate coerentă globală, s-au îndreptat în mod firesc și poetica, și stilistica de diverse nuanțe, cu sau fără sprijinul esteticii, psihologiei, semanticii filozofice, psiholingvisticii, lingvisticii aplicate, cu sau fără intervenția informaticii. În deceniul al șaselea și al șaptelea, textul a devenit ținta și locul de încercare a forței explicative a teoriilor, din care nu au lipsit bineînțeles nici cele semiotice. Pentru ele, opera literară (textul) și chiar literatura artistică în întregime se pot echivala cu cîte un semn complex, iar semnele au un component pragmatic, reprezentînd efectul exercitat de ele asu-

[1] Roman Jakobson, *Linguistics and poetics*. Articolul reprezintă concluziile dezbaterilor care au avut loc la Universitatea Indiana, în aprilie 1958 și au fost publicate în volumul *Style in Language*, Massachusetts, The Technology Press of M.I.T., 1960, p. 350—377.

pra receptorului lor. Comportarea acestuia este strict individuală, dar totodată și strict socială, căci fiecare ins poartă cu sine în întîlnirea cotidiană cu semnele lumii un „punct de vedere“ general, comun colectivității din care face parte. E un lucru bine știut și de creatorul de opere literare, indiferent dacă el îl și formulează ca atare. Pe faptul acesta atît de simplu se întemeiază în mod deliberat sau nu teoriile producerii operelor literare, receptării și interpretării lor, descoperirii structurii lor interne. Complicațiile se ivesc numai după ce intervin întrebările ajutătoare, bunăoară cele despre s t r u c t u r a unei opere.

Atunci se recurge la o terminologie riguroasă și la un aparat filologic de același fel, considerîndu-se elementare afirmații ca cele care explică unitatea textului prin „înlănțuirea firească (sau logică) a părților constitutive“, ca și împărțirea lui în introducere, tratare sau cuprins, cu eventuale digresiuni și episoade și cu nelipsita încheiere. Textul este din această perspectivă sumară o „compoziție“, iar modelul său îi corespunde la acest nivel. Diviziunile lui fundamentale au fost considerate ca purtătoare ale unor funcții foarte simple: funcția de a introduce tema, funcția de a o dezvolta, de a conchide etc. Segmentarea sa pare deci o necesitate, căci un întreg spre a fi mai bine intuit trebuie să fie văzut parte cu parte, valorificîndu-i-se cu același prilej și articulațiile. Dar aceasta nu înseamnă în fond decît a vorbi într-un anumit limbaj despre s t r u c t u r a operei, a textului, a șirului coerent de fraze. Se admite deci din principiu că atunci cînd cunoaște modul de alcătuire a unui lucru, fie el un obiect utilitar, o plantă, un animal, un organ de mașină, un organ din propriul său corp, omul știe să le folosească mai bine. De ce n-ar fi valabil acest raționament și pentru o operă de artă? Numai pentru că utilizarea ei este de altă natură decît a obiectelor enumerate mai sus? De ce operele spirituale nu ar avea și ele structură, de vreme ce acceptăm fără rezerve că tot ce există are structură?

Însuși semnul, de orice fel ar fi, are o structură, căci el încorporează două elemente: unul care ține locul a ceva, al doilea, imaginea pe care și-o face lumea despre ceea ce este înlocuit, semnul avînd rostul principal de a ne scuti de manevrarea obiectului înlocuit și de a ne permite să operăm mental asupra lui și atunci cînd el este absent. „Înlocuitul“ numit în lingvistică și în semiotică s e m n i-

f i c a t, nu reprezintă un obiect unic și individual, ci toate obiectele de același fel, toate obiectele pe care convenția socială le identifică unele cu altele pe baza a cel puțin unei trăsături comune și distinctive față de obiecte mai mult ori mai puțin similare. Din această caracteristică a lui decurge întreaga complexitate a semanticii, fiind evident că semnificatul este denumit, nu definit în accepția logică a acestui cuvînt, iar înlăuntrul mulțimii de obiecte purtînd același nume se pot produce necontenit schimbări. „Înlocuitorul", la rîndul său, adică s e m n i f i c a n t u l în terminologia de specialitate, are o calitate excepțional de importantă, la care nu este niciodată de prisos să ne oprim. E vorba de faptul că legătura lui cu ceea ce denumește nu este obligatorie și nici necesară. În cazul cuvintelor, singura condiție este ca ele să fie formate din sunete, respectiv foneme. De un obiect A, de exemplu, se poate „lipi" orice combinație de sunete. Dar, deși semnificantul ține cu obiectele denumite de el legătura arătată, între el și cei ce-l folosesc raportul este altul. Pentru vorbitori, ca să ne referim în continuare numai la semnele verbale, un semnificant trimite cu necesitate la clasa de obiecte cunoscută și acceptată ca fiind denumită de semnificantul respectiv. Prin urmare, ceea ce este accidental în relația semnificant-semnificat devine necesar din perspectiva utilizării concrete a semnelor. În combinarea accidentalului cu necesarul stă și forța semnului verbal. Structura lui permite mutații de înțeles care n-ar avea valoare dacă semnificantul ar fi numai accidental sau numai necesar. Multe alte consecințe decurg de aici, dar nu ne oprim acum la ele. Ținînd seamă de cele spuse, putem să înțelegem analogia care a dus la identificarea textului, respectiv a operei literare și chiar a literaturii, cu semnul. Textul este o înlănțuire de semne. Coerența lui rezultă din reprezentarea inclusă de el însuși în semnificatul său global, iar la acesta se ajunge prin propoziții și fraze. Orientarea, direcția, deci într-un fel sensul textului, rezultă din reprezentarea amintită a semnificatului. Totodată, însă, și ca urmare a capacității celelalte laturi a semnului de a se mișca în jurul unei clase de obiecte, există posibilitatea reordonării acesteia din urmă prin restrîngeri și lărgiri care se realizează rînduindu-se semnificanții în mod corespunzător, încît rezultatul final poate fi cu totul altul decît cel bănuit inițial la lectură.

Ordonarea semnelor și legarea unora de altele se supun unor reguli care formează un cod împreună cu semnele însele. Limba este și ea un cod, dar, datorită calităților particulare ale semnelor ei, ea dezvoltă mai multe coduri dependente de cel general, care se deosebesc atît de ultimul cît și între ele prin felul de alegere a semnelor și regulilor. Dacă se stabilește, de exemplu, ca regulă de bază eliminarea situațiilor cu dublu sau multiplu înțeles, limbajul obținut ia cu totul alte aspecte în comparație cu limbajele nesubordonate acestei reguli. Nu discutăm aici cît este de posibilă eliminarea amintită. Ea constituie în orice caz una din preocupările curente ale limbajului științific sau, altfel spus, ale registrului stilistic al exprimării științifice.

Codurile nu numai că variază, dar în diverse etape de dezvoltare a unei culturi se condiționează, unele dominînd pe celelalte. Astfel, limbajul standard cult suportă astăzi în mod vizibil influența variantelor științifice vehiculate de cibernetică, fizică atomică, matematică, semiotică etc.

O necesitate inevitabilă este recunoașterea codului adoptat de text, respectiv de operă, chiar dacă și chiar atunci cînd nu sîntem în stare să-l descriem în termenii unei analize riguroase. Recunoscîndu-l, putem recepta textul (opera). Între el și noi, ca receptori, intervin mulți factori. Cel mai important ni se pare urmărirea semnificatului. El este bănuit în linii generale, căci codul însuși subordonîndu-se din principiu unui registru stilistic indică domeniul său de mișcare, sugerează natura generală a claselor de obiecte la care se va aplica, deci și categoria de texte (opere).

Procesul de lectură (sau de ascultare) a textului este o decodare neîntreruptă făcută cu scopul de a descoperi semnificatul. Textul ca atare este în acest proces punctul fix (sau măcar stabil) de referință.

Relația operă—receptor

Receptorul primește opera ca un dat. El nu o poate schimba. Se poate însă adresa autorului, cerîndu-i să renunțe la unele expresii, să modifice atitudinea unui personaj, să schimbe o situație etc., dar, în principiu, numai autorul are dreptul să intervină în opera sa și numai *post-factum*, evident dacă această operă a avut la un mo-

ment dat formă închegată. După ce a fost oferită publicului, ea devine şi proprietatea de folosinţă a acestuia, chiar mai degrabă a lui, deşi poartă numele creatorului ei şi îi exprimă arta. Oricine o poate însă citi, recita, rezuma, discuta, interpreta şi aprecia, căci a devenit un bun consumabil spiritual, şi receptorul ia faţă de ea o atitudine pozitivă sau negativă, dar cu atîtea nuanţe, încît, în practică, nu există receptor, ci receptori. Numai privindu-i generic, ei pot fi cuprinşi într-o schemă, într-un fel de portret-robot. Dar, după o asemenea schematizare, opera şi creatorul ei devin reprezentări schematice, modelări care scot în evidenţă numai trăsăturile considerate esenţiale într-un sistem de referinţe formalizat, de exemplu apartenenţa operei în discuţie la un gen literar, calitatea ei de bun public, organizarea ei internă, intertextualităţile ei generale etc. Se va spune probabil că aceasta este de la sine înţeles, ceea ce pînă într-un punct este foarte adevărat, dar una este să cunoaştem fiecare din conceptele enumerate şi alta să le legăm între ele, respectîndu-le totodată trăsăturile pe care le-am considerat drept esenţiale. Abia printr-un asemenea procedeu obţinem tabloul unor intercondiţionări care ne scapă în alte împrejurări. Receptorii de literatură, de exemplu, devin mult mai interesanţi dacă îi luăm în totalitate, întemeindu-ne numai pe poziţia lor faţă de literatură şi lăsînd deoparte orice alte detalii care-i pot privi ca indivizi. Toate despărţirile efectuate ulterior asupra acestei totalităţi trebuie să respecte calitatea de bază iniţială. E semnificativ că, deşi fiecare ins din această mulţime are părerile sale, ele converg totuşi în cîteva direcţii, dînd naştere la grupări şi curente de opinie publică literară. Studiul lor cade în sarcina criticii literare sociologice, care porneşte de obicei de la receptori gata formaţi prin sistemele de învăţămînt public. Or, după pedagogia dominantă în învăţămînt, şcolarul trebuie să cunoască pînă la o anumită vîrstă unele opere literare, apoi altele, într-o succesiune care se consideră că dispune de virtuţile necesare pregătirii unui viitor bun cetăţean. Bazată pe tradiţie, adică pe o anumită istorie, alegerea n-o fac bineînţeles şcolarii, căci ei nu ştiu încă, ci descoperă şi învaţă tradiţia. Ei sînt supuşi deci unei receptări obligatorii şi, în consecinţă, se află de la început în situaţia de a trata literatura ca pe orice materie din programul lor de studiu. Plăcerea lecturii intră în calculele pedagogilor,

care au stabilit ce să se învețe, dar ca factor secundar, subordonat, căci toate operele alese trebuie din principiu să placă școlarului. În realitate, rareori ne mai întoarcem noi înșine, fără motive speciale, la operele la care, ca școlari, eram obligați să ne oprim și să spunem că ne-au plăcut foarte mult sau „destul de mult“, fiindcă sînt foarte frumoase, destul de frumoase, de poetice etc. Așa cum au fost și cum le-am înțeles, ele nu se șterg însă niciodată complet din memorie și acționează din subconștient asupra atitudinii față de viitoarele lecturi. Cei ce rămîn la acest nivel constituie o categorie foarte numeroasă. Reacția lor față de opere nu este însă totdeauna conformă cu ce și-au închipuit pedagogii. Dacă nu pierd deprinderea de a citi, ei se îndreaptă mai degrabă către o literatură de alt tip, alegînd cu adevărată plăcere povestea de aventuri — cunoscută într-o oarecare măsură și din lecturile paralele nesupuse conformismului școlăresc —, opere cu elemente de senzațional, melodramatice, cu acțiuni și întîmplări ieșite din comun, fără multe descrieri și, mai ales, fără stări psihice complicate. Dornici de narațiuni cu sfîrșit fericit, ei sînt puțin preocupați de frumusețile și varietatea stilului, atitudine explicabilă, defulare în ultimă instanță de la lectura impusă, de care, ca școlari, trebuia să se declare totdeauna satisfăcuți. Ea e și consecința unei critici literare profesată solemn la lecții, dar adesea neconvingătoare, cu limbaj simplificator și stereotip.

Portretul acestei categorii de cititori suportă firește și note reconfortante, căci din interiorul ei s-au detașat și se detașează mari amatori de literatură de alt gen. Cu aceștia din urmă și cu cei care au trecut în alte împrejurări de la faza atinsă la sfîrșitul școlii generale la una mai pretențioasă situația se schimbă. Ei formează în genere o categorie de lectori pricepuți, nu numai avizați, ci și foarte critici. Lor opera le spune mai mult decît fabula din ea. Efectul cel mai des întîlnit al ei asupra cititorului din cealaltă categorie era identificarea. Cititorul se considera pe sine un personaj sau se identifica în cursul lecturii cu mai multe personaje, pe rînd.

Identificarea este o reacție spontană. Începe încă din copilărie, cînd, ca ascultător de povești, copilul participă sufletește la întîmplări fabuloase, iubește pe Făt-Frumos, pe Țugulea, pe fata moșului cea isteață, iedul cel

mititel și cuminte, detestă pe zmeu, pe zmeoaică, pe mama cea vitregă și rea, lupul ucigaș, se consideră foarte ușor „Degețel“ sau alt erou anume creat să-l împingă spre identificare, se închipuie apoi viteaz ca orice personaj pozitiv întîlnit ș.a.m.d. Fenomenul apare uneori, mai discret însă, și cu prilejul lecturilor școlare, căci școlarul se închipuie adesea Mircea cel Bătrîn, Dan căpitan de plai, Ursan etc.

Se afirmă că identificarea este sugerată chiar de operă printr-o tehnică la care e greu să se reziste. Mai lămurit apare acest fapt în lirică, unde creatorul se face că este — uneori chiar este — el însuși subiectul lumii imaginate sau participant direct la ea și, vorbind la persoana întîi singular, ne invită ca, citindu-l sau recitindu-l, să confundăm vorbele sale și semnificația lor cu vorbe și înțelesuri pe care să le credem ale noastre ca și cum le-am fi rostit și gîndit noi înșine. Desigur, intenția poetului poate să fie în mod indirect și aceasta, desigur jocul pronumelor personale, poate să fie responsabil de faptul că cititorul devine din punct de vedere spiritual una cu autorul, care joacă în opera sa rolul de personaj. Se poate însă și ca un receptor foarte sensibilizat la un gen de literatură sau altul, cu înclinații de trăire a psihologiei personajelor, să se proiecteze pe sine într-un erou de nuvelă, de roman, de poem epic sau liric ori de piesă de teatru și în lipsa eventualelor sugestii ale textului.

Efectul de identificare se realizează deci în mod diferențiat, iar receptorii de literatură cu lecturi bogate sînt cel mai puțin sau deloc atinși de el. În loc de identificare, la ei apare d e d u b l a r e a, o succesiune de apropieri și îndepărtări de evenimentele și personajele operei, datorate asocierilor produse de intertextualități, de comparațiile mai mult ori mai puțin conștient făcute cu formele literare din depozitul lor mental etc. Ei au nevoie spre a se transporta și a judeca operele dinlăuntru ca acestea să fie exprimate într-un stil ireproșabil și cu o fantezie creatoare autentică.

Paradoxul este că detașarea cititorilor, revenirea la propria lor personalitate, este alt moment al receptării, momentul critic. Între altele, și din această pendulare s-a născut interesul criticii moderne pentru analiza de text, poate cel mai promițător mijloc de descoperire a relației profunde receptor-operă, dacă analiza nu se rezumă la

formulări de impresii ilustrate cu fragmente din opera discutată sau nu recurge la detalii nesemnificative, lexicale ori gramaticale (exemplificate prin cîteva neologisme, prin cîteva regionalisme, prin felul propozițiilor etc.). Ea dă rezultate constante și utile cînd se întemeiază pe descoperirea unei caracteristici lingvistice sau a mai multora în jurul cărora se încheagă dubla structură a textului (cea de suprafață și cea de adîncime).

Cerințele arătate o dezavantajează însă din punct de vedere practic, fiindcă implică o prealabilă și temeinică familiarizare nu numai cu opera ca atare, ci și cu problemele de limbă și de limbaj artistic, fără să mai vorbim de atracția pe care o exercită permanent evenimentele din text. Analistul e obligat să pună temporar acest conținut între paranteze, revenind la el numai după ce îl poate readuce, altfel luminat, în centrul atenției. Din cauza unor asemenea dificultăți, rareori se începe interpretarea unei opere cu o analiză detaliată de text. Ea vine în genere după ce s-au stabilit noutatea subiectului, valoarea compoziției, configurațiile lumii imaginate etc.

În delimitarea categoriilor de cititori nu am luat în seamă în mod deosebit pe critici. Ei formează a treia categorie, care se definește prin profilare profesională, constînd în primul rînd din asumarea rolului de intermediari, între operă și receptor deoparte, între scriitor și receptor, de alta, dar și atunci tot în jurul operei. În interiorul acestei categorii apar grupuri cu obiective profesionale diferite: editori, bibliotecari, librari, profesori de literatură, publiciști. Categoriile enumerate surprind numai la prima vedere, căci, la o reflecție mai atentă, recunoaștem că, în fond, ele corespund criticii literare ca instituție socială și culturală, deși nu toți profesioniștii amintiți au importanță egală în crearea opiniei publice literare.

Constituindu-se în parte distinctă a receptorilor, criticii — de toate speciile — nu împiedică firește pe ceilalți să aibă și ei păreri, inclusiv asupra activităților profesioniștilor, pe care-i apreciază după cît sînt de convingători. Cînd, de exemplu, criticii polemizează între ei, ceilalți receptori se fac adepți sau adversari ai ideilor unuia, iar mai adesea judecători care decid în funcție de puterea argumentelor puse în discuție.

Acțiunea operei asupra receptorului se exercită numai pe calea limbajului. Cititorul pătrunde în planul conținu-

tului prin expresie, organizată ea însăși într-o formă care corespunde cu modul de reprezentare a conținutului. În „adîncime“ sînt cel puțin două straturi. Cel de deasupra se vede, ca să spunem așa, de la primele fraze pe care receptorul, primindu-le de la operă, le așază într-un spațiu al înțelegerii sale, dînd cuvintelor și înlănțuirii lor una din semnificațiile posibile. Pe măsură ce înaintează în lectură, el restrînge cercul și revine adesea la asocierile pe care le făcuse inițial. Ochii parcurg paginile, în timp ce gîndirea face o mișcare de du-te-vino, cîștigînd cîte ceva din fiecare asemenea pendulare. Evident, progresul lecturii depinde de materialul lingvistic depozitat în minte, dar și de capacitatea de a-l lega într-un fel nou, de a-i atribui noi valori și de a-l îmbogăți totodată cantitativ. În linii mari, receptorul face aceeași operație ca autorul, dar „pe dos“, căci autorul însuși compunînd a fost nevoit să procedeze la restrîngerea și revalorificarea datelor lingvistice cunoscute de el, legînd „pe dedesubt“ semnificațiile enunțurilor sale, căci el „codează“, iar receptorul, străduindu-se să-i descopere intențiile, „decodează“. Codarea pornește mai totdeauna de la una sau mai multe echivalențe nemărturisite, pe care receptorul se silește să le ghicească. Procedeul în sine este familiar, căci e cuprins în orice comunicare între vorbitorii aceleiași limbi. Orice enunț este codat, fiind în mod obligatoriu și necesar rezultatul alegerii din polisemantismul cuvintelor și formelor, a acelor valori semantice cerute de situația comunicării. Pe receptor îl interesează numai rezultatul, ecuațiile lingvistice ca atare, altfel spus, ce înseamnă, de exemplu, un *ou dogmatic* sau *Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe* sau *Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște*. Că timpul trece foarte repede în călătoria prin cer a „Luceafărului“ și, pe de altă parte, că vremea nu se născuse? Dar ce înseamnă a nu exista vreme? La fiecare se găsesc răspunsuri în poemul lui M. Eminescu, dar ele cer clarificări, chiar dacă, pentru primul distih citat, intervine în strofa care urmează precizarea: *Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele — / Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele*. În tabloul astrului străbătînd spațiul ca un fulger ne-ntrerupt și rătăcitor sînt însă nepotriviri față de datele contingentului. În lumea obișnuită, fulgerul ține o clipă. Ca să fie neîntrerupt și rătăcitor, trebuie să se încalce experiența comună, să

se introducă alte reguli, și dacă admitem o lume cu un fulger continuu și totodată rătăcitor, avem dreptul să admitem și că în *această* lume scurgerea vremii se schimbă, și miile de ani se condensează în clipe. Cuplul celălalt de versuri *(Și vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște)* trimite din nou pe receptor la ideea dinainte, făcîndu-l să accepte discret redimensionarea timpului și a spațiului în fața și din cauza dorinței de împlinire a iubirii. Dacă el vede în aceste ecuații lingvistice și pe cea dominantă, intuind-o înainte de sfîrșitul poemului: „nepotrivirea dintre lumea de toate zilele și cea a visului", sau măcar bănuind-o, atunci pășește în alt strat, mai profund, al structurii de adîncime a poemului. Aceasta depinde de depozitul de date amintit și de exercițiul de a le asocia. La el, receptorul participă des în viața de toate zilele, căci ce altceva sînt proverbele spuse în diverse situații? Ce altceva sînt încercările de a explica atitudinea cuiva în diverse împrejurări bizuindu-ne pe comparația dintre vorbele și gesturile sale? Într-o operă literară nu se procedează altfel, atîta doar că lucrurile sînt subordonate unei teme, unui subiect, unor fapte cu valoare de cadru și sînt concentrate într-un spațiu limitat de numărul de pagini ori de versuri parcurse într-un timp totdeauna mai scurt decît cel descris, opera literară trebuind să înceapă într-un punct și să se sfîrșească în altul.

Dar dacă procedeul codării-decodării nu este urmărit ca procedeu din motivele arătate înseamnă că atenția receptorului se îndreaptă întîi asupra structurii de adîncime a operei, ceea ce se poate face numai străbătînd prin hățișul echivalențelor sugerate de forma în care se prezintă expresia (planul de suprafață). De aceasta nici un receptor nu se poate elibera în timpul lecturii. E tributul plătit operei și bineînțeles autorului. Se poate însă elibera după lectură și atunci își construiește un plan al expresiei aparținîndu-i lui însuși, desigur cu multe elemente din cel cunoscut din operă, dar „al lui", și prin el încearcă să ajungă din nou la structura de adîncime. Opera astfel reconstituită nu mai e însă ce a fost și, oricît s-ar căuta respectarea identității ei de unicat, rezultatul nu va fi decît o distorsiune sau o lungă serie de explicații care privesc fie impresiile și descrierea parcursului nostru ca receptori ai operei, fie supozițiile noastre asupra intențiilor ei, implicit ale autorului, și nimic mai mult. Însăși așeza-

rea operei alături de altele cu care seamănă ori, dimpotrivă, cărora li se opune depinde de una din cele două posibilități sau de amîndouă combinate. De aceea, o operă nu poate fi niciodată rezumată în întregimea ei structurală. Se rezumă numai o parte din ea. De aceea, în teoriile literare mai vechi, în care problema era redusă la conținut și formă, se spunea, pe bună dreptate, că manifestarea concretă a acestor două laturi este atît de unitară, încît orice despărțire a uneia de cealaltă prin rezumare îi desființează unitatea și o transformă în altceva.

Rezultă oare de aici că un receptor nu e în stare să comunice altuia despre ce e vorba într-o operă literară? Nu! Însă, oricît de multe amănunte despre faptul că lucrul spus în operă este foarte frumos spus ar adăuga, el nu e în stare să substituie în acest fel necesitatea ca interlocutorul s-o citească. (Nu ne ocupăm aici de mica impostură a celui ce are impresia că rezumatul făcut de cineva priceput ajunge.) Aceasta este și marea dificultate a criticii. Ea se rezolvă doar în parte cînd receptorul-critic se adresează celor ce cunosc opera, au citit-o și au reflectat asupra ei, căci lecturile nu se acoperă perfect și au mereu nevoie de precizări, de stabilirea în fond a unui consens asupra pasajelor considerate decisive pentru interpretare. Iar a considera decisiv un pasaj sau altul înseamnă a construi o bază minimală a comunicării, în cazul de față, literare.

Cel mai important moment al lecturii pare să fie descoperirea punctelor de articulație a operei, locurile în care se produc trecerile de la ce ne așteptăm la ce urmează, centrele de „frustrare a așteptărilor"[2], pasajele în care cititorul descoperă că a fost amăgit și încearcă marea satisfacție de a afla prin el însuși acest fapt. Avizat de aici înainte asupra „capcanelor" care i se întind și care, în principiu, îi plac, el intră în jocul ambiguităților literare și își exersează spiritul să le ghicească și să vadă încotro îl duc. Aceste puncte formează o rețea prin care privim fața luată treptat de conținut. Ele se și țin minte mai bine, tocmai pentru că sînt momente de șoc. Pașii lecturii nu se fac deci egal și imperturbabil. Din loc în loc, ei se opresc. În pauză, ce a fost înainte se ordonează și se rețin

[2] Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983.

judecăţi parţiale a ceea ce a fost pînă la oprire. Lectura are deci urcuşuri — vîrfuri, reprezentate de punctele amintite — şi coborîşuri, reprezentate de spaţiile dintre două opriri. Ea se desfăşoară cu viteză inegală, căci chiar pauzele provocate de necesitatea concentrării nu sînt de aceeaşi mărime. Cum opera are un început şi un sfîrşit, ea însăşi stă între două mari întreruperi, una prin care ieşim din inerţia contingentului, cealaltă prin care ieşim din inerţia imprimată de lectură. Întreruperile accidentale după citirea unei părţi din operă cer reluări sau în orice caz o scurtă perioadă de pauză înainte de a continua, ca să se facă în timpul ei reconstituirea drumului parcurs.

Urcuşurile şi coborîşurile despre care am vorbit sînt prestabilite. Le decide autorul, dar dorinţa şi intenţiile lui nu sînt totdeauna înţelese şi respectate, căci nu sînt indicate obligatoriu prin semne grafice, prin finalul fiecărui vers, de exemplu, şi nici prin alte mijloace. Nu este prin urmare exclus ca cititorul să le vadă acolo unde ele n-au fost gîndite de autor, dar e probabil exclus ca nici una să nu se potrivească dorinţei şi intenţiilor înscrise de autor în desfăşurarea operei, căci aceasta ar însemna o totală neaderenţă la lectură a receptorului. De altminteri, pauzele sînt orchestrate, coincid cu schimbările de perspectivă, cu o acţiune nouă, cu o acumulare de elemente semantice care duc la un climax, la suspensii etc., şi cititorul nu are cum să nu le bage de seamă şi cu atît mai puţin să le evite. Ceea ce creatorul a înscris în opera lui receptorul trebuie să de-scrie sau să re-scrie mental.

De unde vine atunci posibilitatea aşa-numitelor lecturi multiple şi chiar a reinterpretărilor critice? Sînt mai multe cauze, dar, dintre ele, două ne par demne de luat în consideraţie acum. E mai întîi faptul că, potrivit cu cele spuse mai sus, lectura nu acoperă întru totul şi în cele mai mici amănunte dorinţele şi intenţiile înscrise în operă, iar în al doilea rînd, ea poate prelungi semnificaţiile dincolo de operă şi-i poate căuta simbolurile. În special această ultimă modalitate deschide calea unor reaprecieri datorate în bună măsură modificărilor contingentului şi ale tendinţelor lui culturale. Fenomenul se observă în mic de fiecare receptor cînd reia o lectură după trecerea unei perioade mai lungi. Opera nu mai e ca cea din prima lectură, deşi înlăuntrul ei nu s-a petrecut nimic nou. Valoarea celor două pauze, cea de intrare în lectură şi cea de

întoarcere la lumea de toate zilele, nu mai e însă aceeași. Nu mai sînt aceleași nici urcușurile și coborîșurile lecturii. Alte fețe ale spațiului dintre ele se arată acum, alte contexte se cheamă și se suprapun provocînd schimbări în interpretările de altădată, fără ca ele să ducă numaidecît și la modificarea semnificației globale a întregului. E foarte instructivă din acest punct de vedere propunerea poetului Ștefan Aug. Doinaș privind lecturile posibile ale propriului său poem, *Mistrețul cu colți de argint,* inclusă și în prezentul volum (vezi p. 415).

Unele opere au foarte puternice ecouri în conștiința multor receptori. Exemplul predilect este în acest sens romanul *Suferințele tînărului Werther,* despre care se spune că a provocat sinucideri printre tineri. Foarte recent, o melodramă cu puține calități literare, dar cu un conflict impresionant, *Love Story,* a făcut o profundă impresie, deși repede trecătoare. Béranger era considerat la mijlocul secolului al XIX-lea un foarte mare poet, doar că nu trecea înaintea lui V. Hugo. Aproximativ în aceeași epocă, D. Bolintineanu era „marele poet al românilor", alături de V. Alecsandri. Cînd opera este într-adevăr strălucită, faima ei se menține și valoarea ei crește în ochii publicului, cum s-a întîmplat, ca să dăm unul din cele mai interesante cazuri, cu poezia lui M. Eminescu, a cărei cunoaștere și apreciere n-au făcut decît să crească de o sută de ani încoace. Se pot da nenumărate exemple din ambele categorii, dar, pentru problema relației operă-receptor, cele de pînă aici ni se par suficiente.

Operele cu o scurtă, dar intensă, perioadă de glorie au corespuns unei mari tensiuni sociale, mai exact, receptorii de literatură care se aflau într-o asemenea tensiune își regăseau în ele concepțiile și sentimentele lor exprimate mai bine decît ar fi putut s-o facă ei înșiși și simțeau o mare atracție către aceste opere. Sensurile lor nu cereau mari eforturi spre a fi ghicite, aluziile erau clare, fără a cădea însă sub interdicția legilor îndreptate împotriva celor care creau ori sprijineau tensiunea, iar dacă unele erau lovite de opreliști oficiale succesul lor temporar era întărit, căci deveneau formule literar-politice secrete. În alte cazuri, nu o tensiune social-politică net marcată explică fenomenul, ci o stare de spirit derivată, într-o perioadă de acalmie datorată tocmai absenței unei asemenea tensiuni. Indivizii își pun atunci probleme sufletești de inti-

mitate, în situații psihologice particulare, cu probleme rare și fără soluții evidente, ca în opera anterior citată a lui Goethe, care, de altminteri, a fost nu numai mirat, ci și întristat de consecințele ei asupra unor tineri. După ce cauzele care au produs succesul dispar, se modifică treptat și atitudinea receptorilor, din ce în ce mai puțin sensibili la o stare de lucruri intrată în arhiva istoriei.

Receptorii versați, și nu numai criticii de profesie, au altă atitudine față de opere literare ieșite din circuitul editorial curent. Pentru ei contează în ce măsură și în ce alte creații s-au reflectat părțile cele mai bune ale acelor opere, deci cît și cum s-au continuat. În discuție pot intra temele, compoziția, psihologia personajelor, formulele expresive, limbajul etc. Cercetarea lor duce cîteodată la descoperiri surprinzătoare, de exemplu la regăsirea unor modalități expresive ale unui mare poet la cei dinaintea lui, în scrisul cărora ele sînt însă risipite și insuficient puse în valoare. Așa stau lucrurile, de exemplu, cu M. Eminescu, a cărui capacitate de sinteză și de reînnoire a limbajului poetic i-au permis înnobilarea unor formule de limbaj existente la alți poeți dinaintea lui, ceea ce a și făcut pe unii exegeți să-l considere întemeietorul limbajului poetic românesc. În realitate, el nu l-a întemeiat, ci l-a reîntemeiat, dîndu-i o factură și un spirit atît de nou, încît este modern și astăzi.

Operele care rezistă mai mult timpului — nu în numele unei istorii culturale, ci ca lectură reală, admisă cu plăcere de receptori — au calitatea de a fi proiectat tensiunile în care au apărut în permanențe spirituale, ca poezia patriotică și socială a lui M. Eminescu, sau de a fi dat sentimentelor intime o versiune etern umană, de a nu le fi închis într-o dilemă caracteristică doar unei perioade, referirea cea mai comodă fiind și de data aceasta tot la M. Eminescu.

Factorul istoric transformă așadar perspectiva categoriilor de receptori, cu deosebire a celor cu puține lecturi, care formează însă o majoritate indiscutabilă. Influența criticii asupra lor este slabă, mai eficace este intervenția la timpul său a școlii. Deși are, cum am văzut, limite, ea asigură totuși păstrarea tradiției, dînd celor care au urmat-o liniile directoare ale evoluției fenomenului literar. Fără școală, ele s-ar frînge, și legăturile dintre operele de altădată și cele de astăzi ar deveni tot atîtea necunoscute,

a căror înțelegere ar cere studii rezervate doar specialiștilor.

Pe treapta sa cea mai înaltă, critica se adresează receptorilor cu bogată experiență literară, presupunînd ca de la sine înțeleasă cunoașterea operei sau operelor în discuție. Cine nu îndeplinește această condiție, stă deoparte. Dar între obligațiile criticii ca instituție social-culturală intră și stimularea lecturii. Spre a convinge oamenii să citească o lucrare literară nouă, acesteia i se face publicitate. I-o fac, întîi, editorul, căci el are și motive financiare, apoi publiciștii, librarii ș.a.

Editorul este o instanță a criticii literare. În momentul „lansării" unei opere, el i-a apreciat valoarea și i-a cumpănit șansele. A făcut deci o estimare artistică și una comercială, ultima pe baza supozițiilor numite în limbajul profesiunii sale „pulsul pieței", în alți termeni „pulsul interesului probabil al receptorilor". Cunoscîndu-l, editorul acceptă cartea care se adresează acelei sau acelor categorii de cititori de al căror gust nu se îndoiește. Între prețuirea valorii și „pulsul pieței literare" nefiind totdeauna concordanță, cărții cu posibilități mai reduse de a atrage trebuie să i se arate calitățile cu oarecare insistență. A devenit aproape regulă să se scrie pe ultima copertă exterioară o frază-două din care cumpărătorul să afle atît ce conține în linii mari o carte, cît și la ce se poate aștepta citind-o, cine este autorul sau în ce familie spirituală se încadrează (mai ales cînd e un începător), ce premii sau alte distincții a obținut lucrarea sau alte lucrări ale sale, scurte fragmente din aprecierile criticilor de renume din juriul care i-a acordat distincția etc. Revistele literare și cele de tip „magazin", pagina culturală a multor cotidiene fac sondaje de opinie sau reproduc sondajele unor instituții de specialitate din care se vede ce cărți sînt foarte cerute și în ce ordine. Se recurge prin presă la anunțarea repetată a apariției unei cărți prezentate în puține cuvinte ca să se imprime bine în minte stîrnind curiozitatea: „în curînd va apărea (titlul)", apoi: „a apărut (titlul)" etc.

Cînd le privim mai îndeaproape, observăm că textele de reclamă se grupează în două-trei tipuri cu mici variații. Unele apelează direct ori indirect la vanitatea cetățeanului. Sînt cele axate pe ideea că opera pusă în circulație aparține „cunoscutului", „renumitului" sau „binecunoscutului X", „autor al unor cărți celebre ca...". Surprins și

izbit în amorul său propriu, dacă nu a citit lucrările „renumitului" sau „binecunoscutului X", posibilul lector se teme să nu piardă prilejul de a o citi măcar pe aceasta, iar dacă le știe pe celelalte sau pe unele se simte mîndru și îndreptățit s-o vadă și pe ultima.

Altele sugerează cuprinsul cărții printr-un rezumat, în așa fel alcătuit, încît să-l incite pe viitorul cititor să ia cartea ca să vadă urmarea sau detaliile. Cele două tipuri se pot combina.

Reclama pentru orice alte produse stăruie arătînd la ce servesc, ce ușurări aduc în viața de fiecare zi, reclama cărții contează, cum e și firesc, pe o angajare spirituală. Ea intră din această cauză, deși ca formă elementară, în domeniul criticii literare. În definitiv, stimularea lecturii nu este și o condiție a funcționării criticii? Și cum să scoți pe insul acaparat de cotidian și să-l introduci în lumile literaturii decît făgăduindu-i o satisfacție spirituală? Lucrurile s-au complicat de cînd s-a răspîndit televiziunea. Convorbirile literare între critici sau între ei și autori fac să se diminueze interesul pentru cartea de critică. Serialele, la rîndul lor, după ce au eliminat foiletonul literar, nu invită la lectură, cel puțin așa se pare, deși ar trebui să fie invers, căci numai reflecția calmă și susținută a lecturii dă o imagine mai profundă a operei. Rămîne de văzut dacă efectele sînt aceleași pentru toată lumea și dacă pe unii telespectatori aceste procedee nu-i împing spre lectură. Problemele implicate în noile relații dintre carte, lectură, televiziune și critică literară n-au fost încă cercetate cu atenție pe baza unui program științific și e cu atît mai puțin cunoscut rolul televiziunii în stimularea lecturii, deși ar fi poate timpul să se întreprindă studii și în această direcție. Critica literară — și nu numai ea — e în orice caz interesată, între altele, pentru că însuși limbajul ei este sau va fi afectat mai devreme sau mai tîrziu de cel al televiziunii.

În orice caz, stimularea și pregătirea unui viitor cititor de carte, nu numai de literatură, dar deocamdată numai despre ea discutăm, nu se pot lipsi de indicarea, chiar sumară, a unor date din conținut, deci de prezentarea unui fel de rezumat. Rezumarea este însă trădătoare, în special în cazul poeziei. Pe de altă parte, fără ea, cititorul obișnuit nu poate fi atras spre o carte nouă, iar critica nu se transmite cînd nu există certitudinea că persoanele cărora

le este adresată cunosc operele supuse analizei. Peste acest impediment se trece prin două paleative: se face un rezumat telegrafic, al cărui rost este și de a aminti elementele considerate de critic drept cele mai semnificative, sau sînt repovestite pe scurt în punctele din analiză unde prezența lor este socotită necesară. Aceste modalități caracterizează în primul rînd cronicile și istoriile literare, deși se întîlnesc deseori și în studii tematice. Ceea ce am dori să se rețină de aici este faptul că se recurge, mai discret ori mai puțin discret, la date rezumative ca să se susțină argumentarea critică.

Analiza textului literar

Indiferent dacă prin text înțelegem un corp organizat prin succesiunea unui număr oarecare de propoziții și fraze sau înțelegem demersul, totalitatea procedeelor prin care ia naștere înlănțuirea acestor propoziții și fraze, textul, în accepția de obiect literar dat, este analizabil. Dacă ni l-am închipui ca o țesătură de fire de mai multe culori, am constata că ele se împletesc în așa fel, încît cele de aceeași culoare ies la iveală în unele locuri, apoi dispar ca să reapară în alte puncte ş.a.m.d. Din această cauză a înșira pur și simplu într-o coloană firele culorii dominante și în alta sau în alte coloane pe cele fără această caracteristică înseamnă a face o operație întrucîtva utilă, dar vizibil insuficientă.

Iată de ce cînd segmentăm un text e necesar să-l plasăm mai întîi în categoria lui generală, pentru că de aici va rezulta ierarhizarea fragmentelor. După aceea putem să le luăm în considerație ținînd seamă nu numai de cele care au marca specifică, ci și de cele pregătitoare, și să le grupăm împreună. Rezultatul va consta din b l o c u r i în interiorul cărora se va găsi și justificarea funcției dominante. Ele nu vor fi de mărime egală, unele vor avea dimensiunea unei singure fraze, pe cînd altele vor atinge lungimea unor paragrafe sau chiar a mai multora. În poezia lirică vor fi mai scurte, în cea epică mai lungi, iar în narațiune și mai lungi, fără ca aceasta să însemne că în fiecare din genurile enumerate nu vor apărea și blocuri scurte.

Despre blocurile în discuție se pot spune foarte multe lucruri, de exemplu că ele joacă rolul unor semne com-

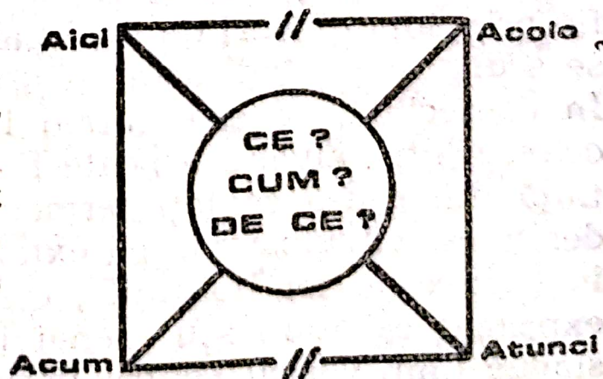
plexe, că au, prin urmare, un semnificant și un semnificat, deci pot fi abordate semiologic, că unele au o semi-autonomie și, extrase din ansamblul mai cuprinzător în care funcționează, constituie adesea ele însele texte, că, uneori, aceasta a și fost intenția autorilor și de aceea le-au organizat în episoade, în fine, că ele sînt pasibile la rîndul lor de analiză, însă la alt nivel etc.

Înainte de a vedea cum s-ar face această analiză, e momentul să notăm că cea de care ne-am ocupat pînă aici se datorează chiar mecanismului de lectură al cititorului. Ce-i drept, el nu dă nume blocurilor, dar le intuiește.

Asupra unui lector cu oarecare experiență, textul produce, cum am arătat, dedublarea, prima reacție fiind aceea de spectator. Apoi lectorul este atras în lumea cărții, se identifică cu unele personaje, revine la sine însuși ș.a.m.d. Tot așa procedează cineva și cînd asistă la un dialog. Se declară în minte cînd în favoarea unui interlocutor, cînd în favoarea celuilalt, păstrîndu-și dreptul să judece și pe unul, și pe celălalt. El nu stă să analizeze vorbă cu vorbă, propozițiile și frazele interlocutorilor, ci le urmărește semnificațiile, un *da*, un *nu*, un *se poate* etc. avînd în aceste condiții valoarea unui șir de propoziții. Aceste grupări sînt blocurile textului.

Ele sînt centrate pe cinci serii de circumstanțe, pe care le putem reprezenta prin cîteva adverbe, prin perechile *aici — acum, acolo — atunci*. În perechile arătate, adverbele în discuție se suportă reciproc dar nu și primul cu al treilea și nici al doilea cu al patrulea, adică *aici // acolo, acum // atunci*. Pe cele care se suportă, ceea ce nu înseamnă decît că apar fără nici o dificultate în același text, le așezăm la capătul a două laturi verticale ale unui pătrat, pe celelalte, la capătul celor două laturi orizontale ale aceluiași pătrat, în centrul căruia plasăm trei cuvinte interogative: *ce, cum, de ce* — reprezentînd interogațiile despre obiect, modalitate, cauze și efecte. Obținem astfel cea mai simplă schemă a relațiilor fundamentale din structura unui text și, totodată, dintre blocurile lui constitutive la primul nivel de analiză.

Figura arată astfel:



Aici, ca și celelalte, de altminteri, este un reprezentant atît al lui însuși, cît și al unor formule ca „în acest loc (oraș, parc, edificiu, odaie etc.)", „pe această stradă", „sub acest cer (copac, soare etc.)", *acum* aflîndu-se în aceeași situație cu „în acest moment (ceas, timp, an, secol etc.)", „imediat, numaidecît, într-o secundă" etc. La fel — *acolo* și *atunci*.

Un text combină adesea circumstanțele indicate simbolic prin cele patru adverbe. *Scrisoarea III* a lui M. Eminescu începe prin „acolo — atunci" subînțelese:

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu-a turmelor pășune a ei patrie și-o schimbă,
La pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă;
Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deșteaptă,

continuă după un număr de versuri cu relația „atunci — aici", de asemenea subînțeleasă în înfruntarea dintre turci și români, trecînd în ultima parte la „acum — aici", cînd se descrie societatea contemporană poetului.

Acum se poate sugera în diverse modalități. Iată-l ascuns sub *niciodată* sau impus de acesta în primele două versuri ale poeziei lui Arghezi, *Niciodată toamna* ...: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă. / Sufletului nostru bucuros de moarte" (decît, se subînțelege, e ea *acum!*). Urmează zece versuri care stabilesc treptat dimensiunea lui *aici*, în mare măsură implicat chiar în versurile de început citate, făcînd din el treptat un univers înconjurător esențializat prin „cer" și „șes".

Imposibilitatea simultaneităților *aici* // *acolo*, *acum* // *atunci* aparține timpului și spațiului din experiența curentă a omului și este înregistrată ca atare în uzul limbii. Încercarea de a le suprapune trimite imediat în ireal, fie prin dublarea și amestecarea lor sub pretextul visului, fie prin suprapuneri de vieți paralele care se întîlnesc sau se scurg ca și cînd *acum* și *atunci* nu s-ar mai exclude. În consecință, ce este într-o împrejurare pentru cineva *acum* pentru altcineva poate fi *atunci*. Lucrul este cu putință din cauză că toți termenii din vîrfurile pătratului denumesc circumstanțe cu extensiune variabilă. De aceea, în contextele lor obișnuite, care cer totdeauna un verb, exprimat ca atare sau numai implicit, nu acționează un singur timp verbal pentru fiecare în parte. Cînd, în uzul

de toate zilele, auzim *plec acum* știm că plecarea se va face după emiterea enunțului, ca și atunci cînd auzim *acum am plecat*. Atitudinea normală în uzul cotidian este de a gîndi cele două forme verbale ca și cum ar indica un viitor, iar dacă *plec* se combină cu *atunci* sau cu *voi pleca*, acestea sînt apropiate de prezent. Între *atunci* și *acum* nu există un punct absolut în care să se termine unul ca să poată începe celălalt.

Cu toate acestea, trecerea de la *aici* la *acolo* și de la *acum* la *atunci* nu se produce oricum, căci condițiile implicate în centrul pătratului trebuie și ele respectate. Situațiile din uzul curent la care ne-am referit mai înainte sînt date. Cînd cineva spune *plec acum*, de exemplu, el se află față de interlocutorul lui într-o poziție pe care ne-o putem imagina fără dificultate. E vorba de cineva pe care-l zorim sau care este zorit să nu mai rămînă într-un loc. Dacă s-ar cerceta împrejurările concrete în care se rostesc enunțuri de felul celor citate, s-ar vedea că numărul lor este limitat. Este suficient prin urmare ca într-un moment al contextului să apară un element de sugerare a ideii că cineva e zorit, ca lucrurile să se precizeze. Dacă e construit cu verbe de stare, de exemplu cu *se află, este, constituie* etc., *acum* intră în opoziție netă cu *atunci*; restrîngînd simțitor extensiunea prezentului către viitorul ori trecutul imediat; *se află acum* nu poate fi înțeles ca *se va afla* ori *s-a aflat (acum)*, decît dacă *acum* este egalat cu „atunci" printr-o răsturnare de planuri, de exemplu după ce a fost vorba de o perioadă trecută.

Pătratul prezentat aici este o grilă elementară, dar eficace, care arată nu numai principiile de fragmentare a unui text la primul nivel, ci servește și ca model pentru înțelegerea deplasărilor generale de sens în trecerea lectorului de la lumea lui obișnuită la aceea din opera literară, dacă nu pierdem însă din vedere nici un moment că aceasta din urmă este condiționată de utilizarea artistică a ambiguităților limbii pentru a re-reprezenta prin ele datele lumii. Față de operă, care ocupă poziția *acolo*, lectorul ocupă poziția *aici*. De *aici*, el se deplasează spiritual *acolo*, adică în operă, în clipa în care începe lectura. De *aici* înainte, lectura îi răstoarnă aproape totdeauna prima relație. Cînd, de exemplu, opera se referă explicit la evenimente, la stări de spirit sau la amîndouă marcîndu-le prin pronume ca *acesta, eu, noi, al meu, al nostru* etc., ea

se transformă în ceva caracterizat prin *aici* și *acum*, anulînd pe *acolo* și deseori pe *atunci*. Dar ea poate ușor reveni la *acolo* și *acum*, la *acolo* și *atunci* etc. prin alte pronume — prin *acela, al lui, al lor, al său* etc. — răsturnînd identificarea inițială sau, invers, dacă se deschide prin *acolo, atunci*, poate vira spre *aici* și *acum, aici* și *atunci* etc. Totul se mișcă în jurul răspunsurilor date în operă la cele trei întrebări din centrul pătratului-grilă imaginat mai înainte.

Prin aplicarea procedeului propus rezultă blocuri compacte care au în primul rînd unitate semantică, de vreme ce cuprind termenii purtători ai funcției specifice textului. Simultan, ele au și unitate sintactică, pentru că sînt secvențe de enunțuri, unele deținînd și manifestînd funcția dominantă, celelalte pregătind-o și punînd-o în valoare. Putem numi așadar aceste blocuri sintactico-semantice. Textul va fi constituit dintr-un număr variabil de asemenea blocuri, potrivit cu factura lui stilistică.

Din stabilirea acestei categorii de unități decurg două probleme. Cea dintîi se referă la modul în care unitățile se leagă între ele, a doua la cît de departe poate fi împinsă propria lor analiză. Legăturile se realizează pe două căi. Una este cea gramaticală simplă, în speță cu ajutorul adverbelor, conjuncțiilor, locuțiunilor adverbiale sau conjuncționale, prin prepoziții, prin pronume, printr-un substantiv din cele existente în blocul semantico-sintactic anterior sau printr-unul care exprimă o calitate a acelui substantiv. A doua cale nu se manifestă vizibil printr-un indice exprimat, ci printr-o aluzie mai mult ori mai puțin ascunsă. Oricare din aceste căi va fi însă utilizată, într-un punct al unuia din blocurile următoare trebuie să se găsească un semn prin interpretarea căruia să se stabilească legătura. Altminteri, textul nu are coerență. Anacolutul, considerat un viciu de compoziție, are și el totuși, undeva, o justificare, de obicei într-unul din blocurile care urmează, dar nu imediat. Anacolutul frînge suita așteptată, anticipînd o idee. Vorbitorul pare că gîndește mai repede decît formulează, e cu mintea mai mult la ce are obligația de a spune mai tîrziu decît la ce spune în momentul enunțării. Se ivește o discrepanță care duce de multe ori la inadvertențe, pentru că receptorul poate să asocieze cuvintele într-un chip cu totul nedorit față de ce a vrut să comunice emițătorul insuficient de atent la succesiunea

propozițiilor sale. Dar ca și ambiguizarea, anacolutul este deseori căutat și organizat în vederea obținerii unui efect special, eventual artistic.

Legăturile exprimate în mod evident între blocurile sintactico-semantice le considerăm explicite. Pe cele ascunse, aluzive, le considerăm implicite.

În linii generale, legăturile explicite caracterizează proza, iar cele implicite, poezia și arta dramatică. În particular există însă numeroase cazuri de proză construită după formula implicării legăturilor dintre blocuri sau după o formulă mixtă.

Pentru ilustrarea cu ajutorul prozei a blocurilor și conexiunii lor în text, luăm o schiță scurtă a lui I. L. Caragiale, *Ultima emisiune*. (Vom reproduce numai acele părți din schiță care interesează problema. Ea trebuie să fie însă în fața cititorului în întregime.)

Începutul este o situare locală și temporală:

„La o răspîntie de mahala strălucește de departe, în fel de fel de fețe, geamlîcul unei cîrciume, razele lămpii din tavan trecînd afară prin clondire pline cu deosebite vopseli străvezii. Afară e o vreme cîinească; plouă ca prin sită și bate vînt rece. [. . .] Prin dîra de lumină, se vede o umbră înaintînd cu pași grăbiți. Umbra urmează calea luminată, ferindu-se de bălțoace, se apropie și intră în cîrciumă.

— Bună seara!

— Bună seara, dle Iancule, răspunde negustorul de la tarabă.

— E cineva d-ai noștri p-aci?

— Încă n-a venit nimeni.

— Nici d. Tomița?

— Nu . . . Pesemne s-a mai abătut pe undeva; dar trebuie să pice acuma".

Continuarea ne aduce în prezența eroilor:

„Persoana care a intrat și întreabă de domnul Tomița este domnul Iancu Bucătarul. E un om ca de șaizeci de ani; dar cam prea *trecut* pentru vîrsta lui. A și *pătimit* multe. [. . .] iată că intră și coana Zamfira, o persoană de vreo cinzeci de ani *trecuți*.

Această persoană, care a pierdut demult un ochi și uzul comod al mîinii drepte și al piciorului drept, are o istorie poate și mai interesantă decît amicii și camarazii ei. *A iubit!* De la o fragedă vîrstă s-a furat din casa părintească [. . .]

Cocoana Zamfira salută grațios pe camaradul ei, îi întinde mîna stîngă și se așază alături, pe cînd băiatul de prăvălie îi aduce o țuiculiță.

— D. Tomița n-a venit? întrebă coana Zamfira.

— Nu, răspunde d. Iancu.

— Unde-o fi umblînd? . . .

Zicînd asta, scoate din sîn o legăturică, o pune pe masă, o ține cu mîna dreaptă și cu mîna stîngă o dezleagă. Din legăturică scoate un pumn de mărunțiș, dintre care alege cu băgare de seamă cîteva bucăți, să le arate camaradului.

— Le-ai văzut sărăciile astea noile, domnule Iancule?

[. . .]

Pe cînd vorbesc cei doi camarazi, iată că intră și d. Tomița Barabanciu. Îl cheamă astfel, fiindcă, din tinerețe și pînă acum cîțiva ani, a fost toboșar municipal. [. . .]"

După ce am făcut cunoștință cu personajele, facem cunoștință prin dialogul dintre ele cu problema, care nu e de fapt decît consecința pentru cei trei — care-s cerșetori! — a emiterii unei monede noi, divizionare, ceea ce le-ar putea micșora pomana primită de la trecători.

Pe cînd d. Tomița face o teorie mai optimistă (vor scoate, crede el, și monede de 20 de parale) . . . „s-aude dincolo în cîrciumă înjurînd cineva, foarte supărat cine știe de ce; apoi îndată, ușa odăiții se deschide și intră părintele Matache, urmat de paracliserul lui [. . .]".

Dialogul final cu părintele, al cărui limbaj nu e dintre cele mai alese, se învîrtește preț de vreo douăzeci de replici în jurul lui „o să scoață" și „de cîte parale". (Prima replică e a lui Matache:)

„— O să scoață! . . . O să vedeți voi ce-o să scoață!

— Ce?

— Pe dracu o să-l scoață, vai de capul vostru!

— Ce-o să scoață, părinte? întreabă d. Iancu.

— Ce? . . . lasă că o să vedeți voi, pîrliților, ce!

— Ce-o să scoață, părinte Matache, săru-mîna?

— O să scoață de cîte două parale . . .

— Ce?!

— Și cîte-o para!

— Cînd?!

— Acu, zilele astea . . .

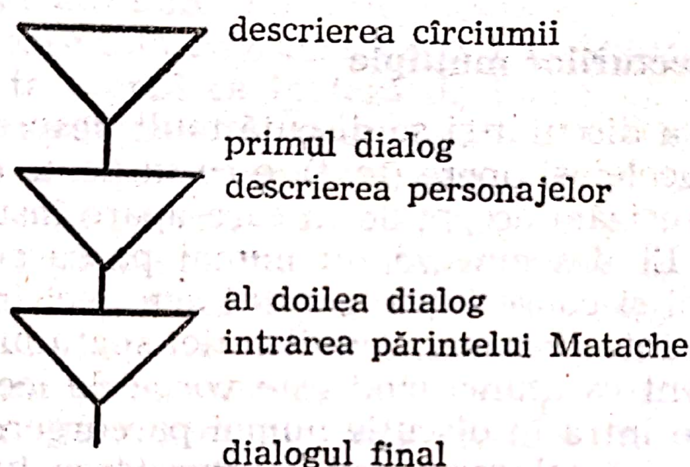
— De cîte două parale?

— Și de cîte-o para!

— De cîte-o para!

— Trăzni-i-ar Maica Domnului!!!“

Blocurile sintactico-semantice și legăturile dintre ele formează, ca să ne folosim de o imagine grafică și să scurtăm explicația, un fel de vîrf de săgeată triplu sau trei triunghiuri, unul cu vîrful în dialogul inițial din cîrciumă, al doilea cu vîrful în dialogul între „domnii“ Iancu Bucătarul, Tomița Barabanciu și „coana“ Zamfira, iar ultimul cu vîrful în dialogul general de la sfîrșit. Latura opusă vîrfului a primului triunghi reprezintă descrierea cîrciumii, latura opusă vîrfului a următorului reprezintă descrierea personajelor, iar latura opusă vîrfului a ultimului triunghi reprezintă fragmentul intrării părintelui Matache în cîrciumă, respectiv, grafic:



Personajele sînt introduse simplu. Primul este umbra care spune, intrînd în cîrciumă, „bună seara!“ și îl identificăm în răspunsul cîrciumarului: „Bună seara, domnule Iancule...“. Cînd însă autorul ni-l prezintă, *umbra* devine „Persoana care a intrat este domnul Iancu Bucătarul“.

La fel se întîmplă și cu următorul:

„[...] iată că intră și coana Zamfira, o persoană [...] Această persoană [...]“ etc. La al treilea personaj, procedeul este puțin schimbat: „iată că intră și d. Tomița Barabanciu. Îl cheamă astfel, fiindcă [...]“ etc. La al patrulea intervine cu totul altă formulă. Intrarea părintelui e precedată de „s-aude dincolo în cîrciumă înjurînd cineva, foarte supărat, cine știe de ce...“. Părintele Matache devine factorul de precipitare a evenimentelor, ceea ce și explică poate faptul că nu are nevoie de istorie și nici de justificare a limbajului. Cititorul e făcut astfel să

înțeleagă că toți participanții la dialogul final se tem de aceeași nenorocire: că se vor emite și monezi de o para ori de două parale și, oamenii pe acestea dîndu-le în primul rînd de pomană, persoanelor povestirii li se va micșora simțitor „venitul".

În ilustrările aduse aici în discuție am întîlnit toate sau aproape toate fenomenele stabilite la începutul discuției despre analiza textului: blocurile sintactico-semantice marcate prin funcția lor poetică, legăturile implicite și cele explicite dintre ele, relația temporală și spațială dinlăuntrul textului și cea dintre el și receptor.

Chiar oprindu-ne numai la acest stadiu, implicațiile literare ale analizei se conturează credem clar.

Problema lecturilor multiple

Deoarece s-a discutat și se discută mult despre lecturile multiple ale aceleiași opere (text), e cazul poate ca înainte de orice să precizăm accepțiile în care apare însuși cuvîntul *lectură*. El desemnează nu numai parcurgerea unui spațiu scris, ci și consecințele acestui act, deci înțelegerea și reacția sau interpretarea semnificației spațiului parcurs.

Fiind evident că atunci cînd este vorba de lecturi multiple nu poate intra în discuție numai parcurgerea spațiului grafic, ci și înțelegerea sau interpretarea lui, înainte de toate a conținutului, înseamnă că fiecare lectură reprezintă o d e c o d a r e a mesajelor cuprinse în acest conținut. Prin urmare, opera (textul) citită poate fi decodată în principiu în mai multe feluri. Ar fi de așteptat ca operația aceasta să coincidă cu ceea ce a vrut autorul, cu modul în care și-a codificat el însuși exprimarea, dar, după cum se știe, nu o dată se întîmplă ca spusele lui să fie interpretate artistic într-un fel de unii și altfel de alții sau, lucru și mai des întîlnit, receptorii să fie de acord asupra unui număr de elemente și în dezacord asupra altora. Cauza principală rezidă în însuși actul de creație literară, întemeiat, cum am văzut, pe ambiguizarea voită a limbajului. Intervine însă și așa-numitul repertoriu al lectorului, care îl împinge către o viziune artistică potrivit cu efectele exercitate asupra lui de diverse ideologii literare și filozofice; intervin gustul personal, starea sa de spirit din perioada lecturii, ca și starea generală de spirit a grupului său social ș.a.m.d. Condiționată atît de divers,

lectura a două persoane apropiate ca nivel cultural, cu gusturi artistice aproximativ egale, cu dispoziție sufletească nu prea diferită în cursul efectuării lecturii duce totuși adeseori la interpretări diferite.

Dar între doi sau mai mulți receptori de literatură trebuie să existe măcar cîteva puncte de vedere comune, fiindcă altminteri despre o operă s-ar putea spune orice, iar mulțimea lecturilor ar ajunge la un număr tot atît de mare ca și acela al cititorilor. Literatura și-ar pierde atunci valoarea socială. Existența punctelor de vedere comune demonstrează că un text nu se poate decoda într-o subiectivitate totală. Dacă n-ar fi decît succesul editorial, și am avea o primă dovadă a adoptării de mai mulți cititori a unei atitudini, dacă nu identice, în orice caz foarte asemănătoare față de o operă sau alta. Putem deci admite, deocamdată numai ca ipoteză de lucru, că o cantitate de elemente codificate în opera sa de autor sînt înțelese la fel de un număr oarecare de lectori și că numai în jurul celorlalte sînt păreri, respectiv interpretări deosebite. Ar exista, în consecință, un „sîmbure" cu același înțeles pentru marea majoritate a lectorilor. El s-ar putea să nu fie perceput în toate operele, de exemplu în piese lirice caracterizate printr-un puternic ermetism, decît de foarte puțini și cu mare greutate, dar credem că nu ar fi prea potrivit să se dezvolte o teorie a lecturii pornindu-se de la situațiile cele mai dificile, într-un fel chiar marginale, căci literatura nu înseamnă nici cantitativ, nici calitativ lirică ermetică, ci încă multe alte lucruri.

Mai intră în discuție, și nu cu o pondere mică, însăși calitatea lectorilor. Nu ne referim numaidecît și în primul rînd la înclinațiile lor înnăscute, ci la repertoriul lor. E banal, dar trebuie să amintim faptul că cei ce au un repertoriu redus, orientat bunăoară numai către povestire, se vor simți stînjeniți și se vor bloca în mod cert în fața operelor care nu povestesc nimic. În codul lor de lectură, echivalențele care nu evocă evenimente înșirate într-o ordine de desfășurare similară cu cea din lumea contingentă nu se declanșează ori se declanșează atît de anevoios, încît ei nu au forța și materialul necesar constituirii unui cod convenabil chiar în timpul parcurgerii textului. [...]

După părerea noastră, ce s-a făcut pînă acum e puțin și încă foarte disparat. De aceea, pedagogia lecturii e în vizibilă suferință. S-a pornit mai totdeauna de la analiza

reproducerii cuprinsului unui text, o cale empirică, simplă, care se impune de la sine, cu condiția însă ca după zeci și sute de asemenea testări să se modifice probele la care sînt supuși subiecții pînă ce ele vor atinge nivelul adecvat diverselor categorii de cititori. Abia după atingerea acestui nivel s-ar pune problema instituirii unei tehnici științifice de perfecționare a lui, deci a unei metode mai eficace de educare literară a receptorilor. Evident, procesul a avut și are loc și fără intervenția unei tehnici de orientare științifică, datorită unei critici dispuse să se înhame la un drum lung și anevoios. El s-a petrecut la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, în cultura românească prin acțiuni de lămurire a cititorilor, glosarea cuvintelor, explicarea unor situații etc.; dar nu e nevoie să mai arătăm că procedeele erau cam elementare, că au fost repede depășite și mai ales că erau — dacă ne este îngăduit să le apreciem astfel — artizanale.

Repertoriul privește experiența de viață, cu tot ce înseamnă ea în legătură cu vîrsta, cu psihologia individuală, cu mediul social-cultural, cu efectele masivei influențe actuale a mijloacelor informaționale de masă etc., dar și cu experiența de lectură, cu punerea în relație a contingentului și imaginarului, cu posibilitatea de rezolvare a intertextualităților, cu observația și spiritul critic.

Critica și textul literar

Corelația operă-receptor angajează vrînd-nevrînd și critica literară. Considerîndu-se că aspectele structurale de bază ale operei sînt asemănătoare cu cele ale semnului lingvistic și ale limbii în genere, s-a propus să se distingă în operă o structură de suprafață și una de adîncime, aceasta din urmă, eventual, în mai multe straturi. Teoriile de inspirație structuralistă și poststructuralistă pătrund astfel în critica literară. Pe lîngă îmbogățirea și rafinarea terminologiei, ele au trezit la unii critici apetitul pentru cercetarea esenței literaturii, a așa-numitei literarități, vechi concept datorat formaliștilor ruși[3] readus în actualitate, pentru narativitate, pentru poeticitate etc., încît

[3] Vezi volumul *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, 1983.

opera a devenit uneori simplu pretext pentru descoperirea esențelor fenomenului literar în sine. Critica a putut accepta astfel formula „literatura este arta cuvîntului“, foarte spectaculoasă, dar nu și totdeauna explicit dovedită, căci ea trimite la un concept insuficient de bine definit (literatura) prin altul aflat în aceeași situație (artă). Soluția nu poate veni decît de la restrîngerea drastică a înțelesului termenului *artă* din această formulă. Admițînd că în *arta cuvîntului* el înseamnă o anumită t e h n i c ă, iar *cuvînt* denumește limba concretă, putem susține că literatura nu e în fond decît o tehnică de utilizare a unei limbi date. Să recunoaștem însă că este cam puțin. Trebuie precizată tehnica! Ea constă, după părerea noastră, dintr-un procedeu fundamental simplu: ambiguizarea, adică din posibilitatea de a înțelege un text cel puțin în două feluri, de exemplu o dată ca simplă expunere de întîmplări sau stări de spirit, iar a doua oară ca text care înseamnă mai mult decît atît, întîmplările și stările de spirit avînd o valoare de semnificație mai înaltă decît înfățișarea lor verbală. De obicei, ambiguizarea este voit orientată de autor în direcția unei re-reprezentări a lumii.

Ca fenomen obiectiv, orice limbă dată este ambiguă, fiindcă starea ei obișnuită este polisemantismul, atît cel cunoscut, cît și cel potențial. Cuvintele pot să capete oricînd o semnificație nouă. Nu are importanță deocamdată cît se îndepărtează ele de ceea ce știm sau de ceea ce ne așteptăm să aflăm, are importanță numai capacitatea intrinsecă a limbii de a asigura apariția unor noi semnificații.

A pune în mișcare această capacitate spre a înfățișa cu ajutorul ei lucrurile, situațiile, acțiunile, persoanele din jurul nostru în așa fel încît să fie ce sînt și totodată să poată fi gîndite și ca altceva sau altfel înseamnă în fond a face literatură, fel de fel de literatură: realistă, romantică, simbolistă și oricum se va numi ea. Pentru cine dorește sau speră ca un cuvînt să denumească un singur lucru și numai pe acela, ambiguitatea este un defect. Este un defect și cînd se ivește accidental, fără nici o orientare. Defectul devine însă calitate de îndată ce se include într-un sistem, unde este utilizat intenționat.

Iată un exemplu banal. Dacă citim sau auzim un enunț ca „protoplasma reprezintă o combinație de carbon, oxigen, hidrogen, azot, plus cîteva elemente accesorii, cum

sînt fosforul, sulful, fierul etc., caracterizînd prin organizarea ei strict individuală toate ființele vii", simțim că el nu face parte din literatura artistică. În schimb, enunțul „protoplasma este viața" este literatură, oricît pare de neașteptată această afirmație. Deosebirea e produsă de modul în care s-a operat cu ambiguitatea. Primul enunț caută s-o elimine, al doilea s-o includă, căci a spune cu ajutorul unei sinecdoce că un element caracteristic vieții, fie și esențial, constituie însăși viața e, științific vorbind, inexact, iar cine înregistrează această idee trebuie să se gîndească la cel puțin două din accepțiile posibile ale lui *viață,* la una din biologie și la alta din domeniul social, eventual individual. Obligația de a alege dă naștere unei întrebări firești, arătînd în forma ei cea mai puțin pretențioasă astfel: ce-o fi vrînd oare să spună? Primul răspuns ar putea să nu corespundă cu ce aflăm ulterior din cursul expunerii. Așteptările noastre sînt înșelate. Ne-am amăgit sau am fost temporar amăgiți, frustrați, cum se spune adesea, de ceea ce credeam că va urma. Această frustrare, pusă în circulație de psihanaliză și atît de des adusă în discuție după studiile de poetică ale lui R. Jacobson, e mecanismul psihologic esențial de producere a literaturii artistice.

Fără îndoială că amîndouă enunțurile au dreptul să figureze în același discurs, științific sau literar, dar relațiile contractate de fiecare cu celelalte părți ale discursului sînt diferite. Într-un discurs literar, primul enunț reprezintă un fragment caracteristic altui registru stilistic. Îl recunoaștem ca atare și atunci cînd nu este semnalat de indici speciali, de pildă cînd nu este rostit de un biolog, de un medic sau de un pasionat de biologie. Al doilea reprezintă într-un text științific o evidentă deviație către registrul artistic.

Discursul literar propriu-zis nu este decît o țesătură în care domină ultima categorie de enunțuri. Datorită ambiguizării, el este în mod necesar alegoric, dar nu în accepția îngustă a termenului, ci în aceea de punte, de loc de trecere către semnificații interpretabile în două sau mai multe feluri.

În argumentarea de mai sus, am luat literatura în sens larg, înglobînd în ea orice text cu însușirea de a oferi o deschidere către semnificații pe care nu le indică explicit,

de la o glumă, o anecdotă, o ghicitoare sau o strigătură pînă la poezia, narațiunea și opera cea mai adînc angajată în filozofie, cu teme universale ca viața și moartea, individul și lumea, un mit sau o transfigurare cosmică. În sens restrîns,. literatura este condiționată de orientarea capacității polisemantice a limbii spre imaginarea unor situații, acțiuni, personaje etc. inedite prin semnificația lor, a unor „lumi posibile", „imaginate" prin reelaborare.

Faptul de a decide cînd și dacă orientarea în cauză a avut loc ia un aspect turburător ori de cîte ori enunțurile din registrul artistic al limbii sînt puse în mișcare în texte cu destinație neliterară, într-o descriere geografică, într-una de botanică, de zoologie, într-o expunere de evenimente istorice sau chiar într-una de critică literară. Pot fi aceste texte încorporate în literatura artistică propriu-zisă numai fiindcă au recurs la o mare cantitate de formulări din registrul ei stilistic? Decizia depinde de definiția restrînsă a literaturii, potrivit căreia utilizarea registrului artistic al limbii, fără intenția ca prin el să se imagineze o situație inedită, o „lume", nu este suficientă. Mai pe scurt, a scrie sau a vorbi frumos despre lucruri obișnuite nu înseamnă a face literatură. Calofilia nu produce prin ea însăși literatură.

Teoria cea mai convenabilă de determinare a structurii generale a unui limbaj este cea glosematică[4], după care cele două planuri ale limbii, deci și ale limbajului, planul expresiei și planul conținutului, iau forme proprii cînd se organizează în mesaje. Dacă la această idee adăugăm și pe aceea că înlănțuirea planurilor amintite depinde și de ierarhia funcțiilor curente ale limbii, putem ajunge la determinarea unui limbaj sau a altuia. Forma pe care o ia conținutul se proiectează simultan în planul propriei lui expresii, unde își găsește altă formă.

Relația *creator — operă, operă — receptor* este forma pe care o ia conținutul limbajului criticii literare. Prin urmare, toate configurațiile produse de ea aparțin de drept criticii, de la analiza operei pînă la biografia creatorului ca autor de opere și pînă la modul în care receptorii pri-

---

[4] Luis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, în „Memoir of the International Journal of American Linguistics", supl. la vol. XIX, 1, Baltimore, 1953.

mesc operele. Teama că numărul și varietatea acestor configurații ar face din critica literară o disciplină eterogenă, influențată de toate ramurile științei umaniste, credem că nu este justificată. Nu numai ea e asaltată de alte discipline, ci și filozofia, istoria, sociologia, politologia etc., ceea ce nu le împiedică să aibă individualitate. Critica literară poate fi deci filozofică, istorică, sociologică, stilistică, estetică etc. dacă obiectul ei, așa cum l-am definit, are nevoie de asemenea auxiliare. Caracteristica ei fundamentală nu se schimbă din cauza aceasta; i se îmbunătățesc numai căile de adaptare la diversele aspecte ale temelor cercetate, căci ea este o interpretare sistematică efectuată cu ajutorul semnelor verbale. Semnificatul, avînd de a face cu vastul și nuanțatul domeniu al reprezentărilor, permite mai multe modalități de abordare. După cum am mai spus, semnificatul nu este lucrul ca atare, cel despre care vorbim, ci ideea noastră despre el, reprezentarea lui mai mult ori mai puțin generalizată, deci și mai mult ori mai puțin fidelă. Deși fundamentală, observația aceasta e de multe ori neglijată, considerîndu-se că semnificatul este obiectul pe care-l putem arăta cu degetul, bineînțeles dacă este concret. Or, în calitatea lui de construct mental, semnificatul reprezintă în același timp mai mult și mai puțin decît obiectul, mai mult în extensiune, mai puțin în intensiune, în extensiune fiindcă acoperă o clasă de obiecte, în intensiune fiindcă le acoperă în mare parte însușirile. Literatura ca artă poate fi considerată deci și ca tehnica de producere a unui imens și variat semnificat, construit după anumite reguli prin remodelarea semnelor lingvistice în vigoare. Acestui semnificat i se poate da și numele de semnificație, dar cu condiția să nu înțelegem prin ea numai „noimă, tîlc“ ori „sens“, sinonime pe care ea le evocă în mod obișnuit.

Dat fiind că și critica literară operează cu semne, trebuie să aibă și ea un semnificat, care, cum am arătat mai înainte, nu se identifică din principiu cu cel al operelor analizate de ea. Ei nu-i rămîne așadar decît să traducă prin semne verbale semnificatul literar. Ea nu este în fond decît un sistem interpretant, căruia i se interzice în principiu ambiguizarea, cerîndu-i-se, dimpotrivă, dezambiguizarea, decodificarea semnificatului literar-artistic, explicarea și aprecierea lui. Constrîngerea de a nu recurge la ambi-

guizare apropie discursul critic literar de cel științific, dar nu neapărat de cel din științele naturii sau din matematică, ci de cel din ramura umanistă, caracterizat în unele din variantele lui printr-o oarecare libertate stilistică, în virtutea căreia își îngăduie adesea utilizarea metaforică a limbii. Această libertate duce, mai cu seamă în domeniul istoriei, la „literaturizare“, cum se întîmplă adesea cu prezentarea personalităților, a situațiilor în care s-au aflat, dar și a evenimentelor înseși (de exemplu, ce se crede că avea de gînd un personaj istoric, ce se presupune că a produs o acțiune a lui în sufletul partizanilor ori al adversarilor, ce dispoziție avea înainte sau după un act important etc.). Dar faptul că istoria sau altă ramură a disciplinelor umaniste nu respinge totdeauna situațiile imaginate nu le modifică statutul, ci întrerupe numai cursul obișnuit al expunerilor lor prin alunecări literar-artistice, în special prin tendința spre romanțare, care, dezvoltată, duce pînă la urmă la un gen literar, sau prin aceea de oratorie, producătoare al unui alt tip de opere care pot fi literar-artistice.

Situațiile sau lumile imaginate în operă sînt în centrul de preocupări ale criticii literare, o obligă să le judece raportîndu-le în mod direct sau indirect la realitățile contingente. După cum face acest lucru, distingem trei modalități principale, una bazată pe compararea lumii din opera literară cu lumea contingentă, a doua care compară lumile din opere între ele, fără referiri explicite la contingent, și a treia care compară rezultatele din operația anterioară cu aspectele generale sau parțiale ale contingentului.

Prima modalitate admite, tacit sau explicit, ideea că între cele două feluri de lumi trebuie să existe legături, lumea contingentă proiectîndu-se în cea a operei. Ideea este valabilă și pentru basm, și pentru scrierile științifico-fantastice, chiar dacă proiecția în imaginar merge pe căi nu totdeauna lesne de recunoscut.

Cea mai frapantă caracteristică a acestui tip de critică este faptul că stă la îndemîna tuturor, atît a receptorilor cu lecturi limitate, cît și a celor informați. S-ar putea spune că este calea ei spontană, căci receptorul cu puține lecturi nu este incomodat de acest fapt cînd caută asemănările și deosebirile dintre lumea unei opere citite și lumea cunoscută din propria lui experiență, iar cel avizat acceptă

sau nu autenticitatea lumii din operă, recurgînd la criteriul verosimilității. El își extinde însă foarte des asocierile apelînd și la alte opere cunoscute. Cînd ajunge aici, pășește fără să-și dea seama la alt gen de critică literară.

A doua modalitate pornește de la supoziția că are de a face cu buni cunoscători de literatură, capabili să apropie nu numai temele, ci și textele literare, firește prin ceea ce ei socotesc esențial. Asemenea receptori sînt în stare să stabilească un minimum de intertextualități, de aceea criticii pe care o practică i s-ar cuveni numele de comparată ori intertextuală. Domeniul ei nu este însă fără margini, căci nu pare cu putință ca cineva să știe și să rețină tot ce a existat sau există ca producție literară. Intervin deci în mod normal diverse criterii de selecție, unele tradiționale, ca gruparea operelor pe curente, pe toposuri, altele noi, ca cele semiotice.

Prin natura ei, critica în discuție abordează și problema influențelor unor opere asupra altora. Cînd rezultatele astfel obținute se raportează la ansamblul global al lumii reale din care operele în cauză au izvorît într-un fel sau altul, avem de a face cu al treilea mod de critică. El poate include, ca dezvoltări explicative, atît biografiile creatorilor, cît și preferințele ori reținerile manifestate de receptori. În sfera interesului ei intră întregul complex cultural-social, cu problemele lui, între care figurează la loc de frunte estetica, pedagogia literar-artistică, sociologia literaturii, nerămînîndu-i străine nici situațiile particulare, conjuncturile generatoare de teme, de genuri ori de noi modele literare. În domeniul ei figurează și urmările pe care le poate avea proiectarea lumilor imaginate în literatură asupra înțelegerii realității înconjurătoare și a dorinței de a o schimba pe aceasta din urmă după cele din opere, adică, în fond, consecințele educative ale literaturii.

Cele trei modalități pot fi socotite și trei trepte ale criticii în genere, căci ele urcă de la simplu la complex pe temeiul raportului amintit și nu o dată se combină în scrierile unor critici literari.

Lunga incursiune de pînă aici în cercetarea conținutului criticii literare și a principalelor lui forme duce la cîteva concluzii, asupra cărora ne oprim pe scurt. Am stabilit astfel că:

Limbajul literar artistic nu poate fi și limbaj al criticii,

deoarece el organizează ambiguitățile din limbă cu scopul de a imagina prin ele lumi specifice literaturii, în timp ce critica are obligația fundamentală de a explica și aprecia modul artistic de utilizare a acestor ambiguități. Nici limbajul standard cult nu poate fi identificat ca atare cu cel al criticii, fiindcă obiectul lui nu e literatura sau tehnica ei de creație.

Critica este un sistem de semne interpretant. Semnificatul ei generic este producția literară manifestată în relația *creator — operă, operă — receptor;* deci ea convertește configurațiile produse de punerea în mișcare a limbii în configurații de semne verbale eliberate de arta literară. Principiul acestei convertiri e implicat în concluzia anterioară. La el s-ar putea adăuga faptul că semnele verbale nu se decodează decît în două feluri: în prezența (materială, concretă) a lucrurilor denumite sau prin echivalări sinonimice. Critica decodează prin sinonimie.

Potrivit cu ultima constatare, actul critic se pune în mișcare automat din momentul manifestării intenției de a face literatură. El apare atît la receptorul cît și la creatorul de literatură, dar critica se ridică de la spontaneitatea receptării simple la rafinări din ce în ce mai complexe, în trepte, depinzînd în ultima instanță de felul de a interpreta raporturile dintre lumile literaturii și situațiile din care ele s-au născut.

Din cauzele arătate mai sus, exprimarea ideilor de critică literară, deci și formele ei concrete de manifestare, se plasează mai aproape de limbajul științific. De aceste forme ne ocupăm în continuare.

De la început e necesar să arătăm că nu avem în vedere soluțiile particulare adoptate de un critic sau altul, căci, dacă un limbaj al criticii literare există într-adevăr, el trebuie să apară în orice idiostil al criticilor, așa cum limbajul literar-artistic apare la orice scriitor, deși nici unul nu scrie la fel ca ceilalți. Valabilitatea acestei afirmații se poate demonstra în două feluri, luîndu-se toate scrierile de critică literară și comparîndu-le sau cercetîndu-se prin sondaje dacă ele reflectă și cum anume condițiile criticii literare. Preferăm a doua cale nu numai pentru că prima ar consuma foarte mult timp, studiile în această direcție fiind puține, ci și pentru că, după toate probabilitățile, rezultatul va confirma legitimitatea și a celei de a doua căi. Altminteri, concluzia ar trebui să fie că cine

face critică, indiferent la ce nivel, nu are obligația de a respecta decît regulile generale ale limbii în care se exprimă. Am văzut însă că, din punctul de vedere al conținutului, critica literară are individualitate clară. E de așteptat să și-o arate și în exprimare.

De vreme ce reprezintă judecarea calității literare a operelor de imaginație, una dintre primele ei sarcini constă în formularea de principii și în stabilirea unei terminologii. Vorbind despre *opere*, trebuie să spună ce „lucruri" sînt ele: caracterizîndu-le ca „literare", trebuie să spună cînd și de ce li se atribuie acest calificativ, cînd și de ce nu. Ea are apoi de a face cu genuri și specii purtînd fiecare numele său: *schiță, nuvelă, roman, dramă, tragedie, comedie, comedie de moravuri, comedie de caracter, vodevil, odă, imn, pastel, baladă, sonet, rondel, epopee*, cu elemente de prozodie: *iamb, troheu, dactil, anapest* etc., cu diferite curente: *clasicism, romantism, realism, suprarealism, simbolism, naturalism, avangardism* etc., și cu mulți alți termeni ca aceștia.

Datorită însă faptului că pătrund în vocabularul receptorului cultivat încă de pe băncile școlii, se creează impresia falsă că ei nu fac parte dintr-o terminologie aparte și astfel se naște părerea că în critica literară recurgem la limbajul standard cultivat. Din cauza acestei impresii, scade adesea și interesul față de critică al celor ce învață literatură în școală. Ei au senzația că știu ce înseamnă cuvinte ca cele citate, fiindcă le-au întîlnit mereu și forma lor le e familiară, dar conținutul le rămîne de multe ori foarte aproximativ cunoscut. Nu însă de cauzele care pun terminologia criticii literare în asemenea situații ne ocupăm acum, pentru că, la urma urmelor, nu numai cu ea se întîmplă astfel.

Existența unei terminologii de specialitate, combinată cu un scop determinat, implică obligația ca expunerile de critică literară să coincidă în mare cu demonstrațiile științifice. Undeva, în genere la începutul expunerii, luăm cunoștință cu o teză, după aceea cu o argumentare și, firește, ni se propune către sfîrșit o concluzie sau mai multe. Într-un cadru ca acesta, reamintit și cu intenția de a se vedea cît de deosebit este el de o expunere literar-artistică, sînt îngăduite și multe variații. Se poate, de exemplu, ca teza de demonstrat să fie precedată de o istorie a punctelor de vedere anterioare, de o parabolă etc., argumentele

să se dezvolte cu discutarea pe rînd a contraargumentelor sau, dimpotrivă, concluzia ori concluziile să apară explicit sau să fie numai sugerate ş.a.m.d.

Schema propriu-zisă respectă cerinţele impuse de o retorică obişnuită oricărei demonstraţii. Şi în lucrări cu altă organizare, ca pledoariile pentru o idee, ca profesiunile de credinţă, în memorii şi în manifeste artistice se găseşte adesea critică literară. În măsura în care autorii lor nu se mulţumesc cu simple declaraţii, demonstraţia reapare, eventual foarte concentrată. Ceea ce deosebeşte expunerea de critică literară de una cu subiect de tehnică, de matematică, de una care propune o clasificare nouă într-un domeniu al ştiinţelor naturii este faptul că cea dintîi permite opţiuni subiective deschise, dă libertate criticului de a avea şi a-şi declara preferinţele sau afinităţile personale faţă de un scriitor, de o operă, de un curent etc. De aici decurg aprecieri impresioniste, declaraţii sentimentale, încurajări ale debutanţilor aflaţi pe poziţiile agreate de critic şi tot de aici erorile ca şi marile satisfacţii ale unor intuiţii. Cînd nu este el însuşi autor de literatură, criticul se confundă în această postură cu creatorul ale cărui concepţii corespund cu ale sale, iar cînd este autor literar lucrul acesta se înţelege de la sine. Aici se ascunde şi cauza polemicilor care sînt uneori atît de concludente pentru concepţiile multor critici.

După cele arătate putem conchide că într-adevăr critica literară are un limbaj al său, care include ca oricare altul şi funcţiile obişnuite ale limbii, dar într-o anumită ordine de preferinţă. Dintre ele, cea mai interesantă în cazul de faţă este funcţia metalinguală (numită şi metalingvistică). Ea echivalează cuvintele sau sintagmele prin alte cuvinte sau sintagme cu ajutorul cărora putem vorbi despre primele. „Iapa — spunea R. Jakobson pentru a ilustra funcţia metalinguală — este nevasta calului“ sau: „burlac este un bărbat neînsurat“[5]. Intenţia lui era de a pune în valoare funcţia în cauză în aşa fel, încît existenţa ei să reiasă din exemple simple şi concludente, ceea ce se face mai uşor prin echivalări din domeniul înţelesului, fără ca funcţia conativă, foarte apropiată de cealaltă, să intervină. Lucrurile denumite în partea a doua a unor asemenea echivalări — veritabile ecuaţii lingvistice — se consideră

---

[5] Roman Jakobson, *op. cit.*

așadar cunoscute. Cu aceeași îndreptățire s-ar putea spune și „*iapa* este un substantiv", ori „un cuvînt din limba română", ori „un substantiv cu două silabe", ori „un cuvînt care denumește un animat" etc. Funcția metalinguală este prezentă în fiecare din aceste ecuații și nu o împiedică nimic să continue cu alte echivalări. Ea încetează cînd intervine funcția conativă care nu servește la explicarea cuvintelor, ci a lucrurilor denumite. Chiar dacă trecerea de la una la cealaltă se face pe nesimțite, pentru că un număr de ecuații cu același subiect, cum ar fi bunăoară: cuvîntul x este a; cuvîntul x este b sau c sau d, formează o paradigmă, iar paradigmele scot în cele din urmă la iveală însușirile referentului, totuși cele două funcții sînt distincte.

Aplicarea preferențială a funcției metalinguale la serii de enunțuri are ca rezultat transformarea limbajului într-un metalimbaj. Cum și exprimarea din critica literară a fost numită metalimbaj, se impune o scurtă apreciere a valabilității acestei păreri, pentru că ea angajează pe de o parte raporturile criticii cu limbajul artei literare, pe de alta, îi creează obligații față de lumile imaginate în literatură și de cele din realul contingent.

Ca metalimbaj, critica trebuie să echivaleze exprimarea din arta literară cu una din afara acesteia, deci fie din limbă în genere, fie dintr-o variantă științifică în vigoare. E de așteptat să se îndrepte spre ultima, fiindcă aceasta e variantă tare a modalităților de exprimare existente la un moment dat în societate.

Echivalarea se produce prin ecuații lingvistice de tipul „cuvîntul (ori sintagma) x este o metaforă, o metonimie, un simbol, un element emblematic" ș.a.m.d., cum și găsim de multe ori în studiile de critică. Ea poate continua prin cercetarea termenilor asociați în metaforă, în metonimie etc., a frecvenței metaforei, metonimiei etc. în operă sau în operele unui autor (care metaforă sau altă figură ocupă o poziție privilegiată, cum concordă cu celelalte etc.).

Pe o asemenea bază se determină adesea articulațiile operelor sau ale unei părți din ele, similitudinile dintre structura sau structurile astfel stabilite și structurile lumilor din operă, încît să creeze impresia că toate problemele sînt rezolvate. În realitate, critica astfel condusă ajunge la o descriere formalizată a operei, neinteresîndu-se în mod deliberat și declarat de latura creator-operă

și nici de latura operă-receptor. Pe prima o lasă în seama istoriei literare sau a psihologiei creatorului, iar pe cealaltă, în seama sociologiei literare, a criticii sociologice sau a istoriei culturii. Caracterul limitat al acestui mod de a aborda literatura este o consecință a premisei după care funcția metalinguală domină mecanismul criticii. Întrebarea este în ce punct al descrierii poate sau trebuie să intervină funcția conativă. Dacă între sarcinile criticii se cuprinde și analiza verosimilității lumilor imaginate în opere, ea nu poate să nu apeleze și la această funcție. Numai cu ajutorul celeilalte se pare că nu este în stare să descrie și să aprecieze înfățișarea acestor lumi și nici să le raporteze în mod eficient la altele din aceeași serie sau din seria contingentului real. Chiar cînd formalizează pe cel dintîi sub denumirea generică de *imaginar*, iar pe celelalte sub aceea de *real*, spre a opune mai comod imaginarul realului, tot are nevoie de cunoașterea trăsăturilor principale ale realului și imaginarului, căci și în forma abstractizată ele sînt extrase din accidental, care trebuie și el cunoscut spre a fi caracterizat ca accidental.

Ne întoarcem, cum se vede, la treptele criticii, remarcînd că pe prima, căreia i-am putea spune acum a criticii ingenue, funcția metalinguală și cea conativă se află la egalitate, pe cînd pe treapta a doua locul întîi îl deține funcția metalinguală. Acum intră însă în joc și influența exercitată asupra criticii de filozofie, de teoria literaturii, de teoria informației etc. De exemplu, critica pentru care cheia explicării fenomenului literar și a lumilor create de el se află în psihanaliză se servește de funcția metalinguală ca să echivaleze termenii din limbajul artei literare cu cei din psihanaliză. O critică structuralistă procedează la fel cu termenii din lingvistica structuralistă ș.a.m.d. Fiecare aduce viziunea ei proprie, iar cînd concluziile sînt utile, receptorii le adoptă împreună cu metalimbajul în care au fost formulate. A devenit bunăoară aproape banal astăzi termenul de structură, aplicat la organizarea operei literare. Sînt curente formulările referitoare la proiectarea *oniricului* în creație, se discută frecvent *mimesisul*, cum se discuta nu de mult despre teoria reflectării ș.a.m.d. Sînt căutări izvorîte din dorința de a se descoperi metode mai bune de interpretare a literaturii efectuate chiar de receptorii care nu au profesiunea

de critic literar, ca S. Freud, ca să cităm numele unuia dintre cei mai cunoscuți.

Critica literară își construiește așadar un metalimbaj, dar de o mare mobilitate, deși obiectul ei general este stabil. El conține însă toate cauzele mobilității amintite, cea mai puternică fiind de natură social-culturală, căci termenii relației creator-operă, operă-receptor sînt în necontenită mișcare. Prin operă, creatorul depinde de alt creator, fiecare fiind criticul său și al celuilalt, dar depinde firește și de receptor. Acesta, la rîndul lui, depinde de operă și prin ea de creatorul ei. Criticul, ca receptor avizat și experimentat, parte integrantă din instituția criticii și deci din relația de la baza ei, se încorporează fără să vrea în aceeași mișcare. Echilibrul dintre toți acești factori reprezintă el însuși o problemă a criticii, dar de care nu ne ocupăm aici.

Reprodus din vol. *Analize de texte poetice. Antologie.* Coordonator acad. I. Coteanu, Editura Academiei R.S.R., București, 1986, p. 7—35.

II.

IDEI ȘI FORME POETICE

„ȚIGANIADA" DE ION BUDAI-DELEANU

Țiganiada sau tabăra țiganilor, poemation eroi-comico-satiric, în douăsprezece cîntece, terminat într-o primă formă în anul 1800, reluat și definitivat înaintea invaziei lui Napoleon în Rusia (18 martie 1812), asemenea *Istoriei ieroglifice* de Dimitrie Cantemir, n-a putut fi tipărită în timpul vieții autorului și a rămas multă vreme în manuscris (ediția primei variante datează din 1875—1877, a celei de a doua din 1925). Nu numai scopurile lui Budai sînt asemănătoare cu ale lui Cantemir, dar și unele modele și procedee. Amîndoi autorii invocă *Batrahomiomahia* lui Homer, amîndoi folosesc alegoria, unul punînd la contribuție *Bestiariile* medievale, altul fabula de mari proporții modernă și așa-numitele „travestiri" de felul lui *Virgile travesty* (1648) de Scarron. Amîndoi aplică tehnica cărților populare, a *Etiopicei* Cantemir, a *Alexandriei* Budai-Deleanu, amîndoi apelează la cîntecele populare, ajungînd la cu totul altceva, Cantemir la „eleghii traghicești", Budai la mai mult decît niște „viersuri" sau „cîntece de doru lelii și de frunză verde". În această privință ar fi de observat că Budai-Deleanu își caută modele noi, întocmai ca și poeții contemporani din Țara Românească și Moldova, Ienăchiță și Alecu Văcărescu, Ioan Cantacuzino și Matei Milu, al căror dascăl este, prin Petrarca și Voltaire, clasicul Anacreon.

În prologul la *Țiganiada* semnat Leonachi Dianeu (anagramă din Ianachi Deleanu) și într-o epistolie închinătoare către Mitru Perea, vestit cîntăreț (Petru Maer), Budai susține pe un ton glumeț că a izvodit această „jucăreauă, vrînd a forma ș-a introduce un gust nou de poesie românească ... să să învețe tinerii cei de limbă iubitori a cerca și cele mai rădicate și mai ascunse desișuri a Parnasului, unde lăcuiesc musele lui Omer și a

lui Virghil". Ideea i-a venit din lectura epopeelor eroi-comice vestite, *Bătălia șoarecilor cu broaștele* de Homer, *Vadra răpită* de Tassoni, *Jivinile vorbitoare* de abatele Casti, dar, pentru a duce la capăt întreprinderea sa, a făcut apel, așa cum rezultă din notele textului, încă și la alte modele, precum: *Iliada* și *Odiseea* de Homer, *Eneida* de Virgiliu, *Orlando furioso* de Ariosto, *Gerusalemme liberata* de Tasso, *Raiul pierdut* de Milton, *Messiada* de Klopstock. Pentru anumite episoade au mai servit ca punct de plecare *Don Quijote* de Cervantes, poemul eroi-comic *La pucelle d'Orléans* de Voltaire, *Argirus históriája* de Albert Gyergyai (sec. XVI), *Monachologia* de Ignatius Born, poate chiar *Macaronea* (1517—1521) lui Merlin Cocai. Deoarece Budai știa ungurește, probabil că citise și satira ardeleanului Hermáni Dienes József (1699—1763) la adresa nemeșilor și clericilor prin opoziție cu țăranii și meșteșugarii *Nagyenyedi Siró Heracleus és hol mosolygó és hol kacago Demokritus (Heraclitul aiudan care plînge și Democritul care uneori zîmbește, alteori rîde)*, căci face o aluzie la cei doi filozofi greci, a căror atitudine o expune într-o notă la cîntul al XI-lea. În privința prozodiei s-a găsit un model strofic în *Prostak* de poetul iluminist polonez Ignacy Krasicki, autor și de alte epopei eroi-comice ca *Monomahia și Șoriciada*. În sfîrșit, după cum mărturisește singur, Budai-Deleanu și-a luat informațiile istorice trebuitoare din cronicarii bizantini Ducas Honiates și Laonic Chalcocondyl, din anecdotele germane despre Vlad Țepeș *(Geschichte Drakule Wajde)*, dintr-o cronică „*scrisă cu mîna*" a Țării Românești, „mai veche ca cea a lui Ureche", și din două texte apocrife (citește: tradiții populare): „pergamina" de la mănăstirea Cioara și „hîrțoaga" de la mănăstirea Zănoaga. În epistola de dedicație, autorul arată că a amestecat în epopee „întru adins lucruri de șagă, ca mai lesne să să înțeleagă și să placă", dar numaidecît previne că se află într-însa și critică și că toată povestea nu-i decît „o alegorie în multe locuri, unde prin țigani să înțăleg ș-alții, carii tocma așa au făcut și fac, ca și țiganii oarecînd". Budai-Deleanu insistă că opera sa „nu este furată, nici împrumutată de la vreo altă limbă", ci chiar „izvoditură noao și orighinală rămânească" și că, deși își dă seama că cele scrise „la mulți nu le va plăcea", a respectat adevărul conservat în memoria poporului:

„Greu era a vicleni cronica și a scrie într-alt chip, căci din fir în păr așa găsii scris la cele doao mai sus numite cronice; iar cele alalte am luat din gura Mîrzii“.

Raportată la canoanele genului, *Țiganiada* a putut să apară spiritelor îngust-dogmatice „o lucrare slabă“, operă a unui autor căruia „i-a lipsit talentul de a închega o acțiune epică și de a crea eroii necesari“, cu cînturi întregi de prisos în economia povestirii, eliminabile într-o ediție „critică“. Prejudecățile și tirania schemelor didactice nu s-au sfiit a reduce dimensiunile lui Homer însuși sub pretextul somnului, *quandoque bonus dormitat Homerus*, dar în realitate din cauza somnolenței cititorului superficial.

Nu invenția epică sau acțiunea (cunoscută de mai înainte) interesează la Budai-Deleanu, cît viziunea sa satiric caricaturală, enorma jovialitate, verva parodistică inepuizabilă, formidabila ironie, în fine capacitatea maximă de a zugrăvi autentic realitatea sub aparențele cele mai bufone și de a propune idei pe calea bunei dispoziții continui.

Alegerea Țării Românești și a domniei lui Vlad Țepeș ca loc și timp al acțiunii epopeii și a țiganilor ca eroi nu este întîmplătoare. Încă Miron Costin în *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei,* discutînd numele de caravlahi, dat muntenilor de turci, și numele legendarului întemeietor al țării, Negru-vodă, era de părere că muntenii sînt întradevăr mai oacheși, și-și explica acest lucru prin așezarea meridională a țării, sub un soare mai puternic. Miron Costin considera glumă o altă explicație naivă, care circula pe vremea lui, aceea că muntenii sînt negri „pentru că la fiecare boier mai de seamă este întotdeauna obiceiul ca doicele să fie țigănci“. Vlad Țepeș era fiul lui Vlad Dracul, numit așa după unii din cauza firii sale, după alții din cauza ordinului în care fusese primit (Draconul) prin intervenția lui Sigismund. În portretul conservat la castelul Ambras din Tirol, cel mai bun portret al său, pe care nu-i exclus ca Budai-Deleanu să-l fi văzut, Vlad Țepeș are fața smeadă, ochii mari sfredelitori, gene lungi, sprîncene bine trase și mustață lungă, neagră, trăsături care nu-i dezmint nici descendența, nici porecla, nici faima.

Spre a nu fi folosiți de turci drept iscoade în caz de război, Vlad Țepeș dă slobozie țiganilor, „arme ș-olaturi de moșie“, și le fixează tabără la Spăteni, între Bărbătești și Inimoasa (numele sînt semnificative). Țiganii se adună între Alba și Flămînda, și vodă trece în revistă cetele lor compuse din ciurari, zlătari, căldărari, fierari, lingurari, aurari și lăieți și conduse fiecare de cîte un voievod. Marșul spre tabără este întrerupt de împotriviri și discuții asupra aprovizionării și a viitoarelor primejdii. Ca să abată pe țigani din drum, Satana fură pe Romica, logodnica lui Parpangel și o duce la curtea nălucită din codrul din Cetatea neagră, bîntuit de vîntoase. Luînd-o pe urmele ei, Parpangel, ca un alt Orlando, ajunge la palatul vrăjit (la Ariosto al Alcinei) unde căpătînd de mîncare și de băut, cîntă „libovul“ dintre Arghin și Ileana cu ochii la o copilă cu fața acoperită, Romica însăși, care dispare de îndată ce-și ia vălul. În vreme ce Florescul povestește luptele lui Vlad Țepeș cu turcii, Parpangel caută zadarnic pe Romica, apoi necăjit că n-o găsește, se culcă, pentru ca, spre surpriza lui, să se trezească dimineața cu ea în pat. Intervine Sîn Spiridon, protectorul fecioarelor, care preface curtea într-o baltă puturoasă plină de broaște și mistuie din nou pe Romica. Pornind în căutarea ei, Parpangel se întîlnește cu voinicul Argineanu la locul unde curg două izvoare, unul care înflăcărează și altul care moleșește. Argineanu, bînd din acesta din urmă, leapădă armele, iar Parpangel, bînd din apa vie, îmbracă armura voinicului și, uitînd de Romica, stă gata să pornească la luptă cu turcii. Spre nenorocul lui, rupînd o ramură, vede picurînd sînge și aude glasul Romicăi care zăcea în tufar (episod din Virgil, citat ca atare de autorul însuși). Parpangel e din nou doborît de tristețe și are impulsiunea de a-și tăia gîtul cu sabia, dacă mama sa, Brîndușa, nu l-ar fi făcut, ca Thetis, pe Achile invulnerabil. Neputîndu-și lua viața, eroul intră în furiile lui Orlando și rătăcește fără țel, ca Rinaldo înamorat de Armida, prin pădurea vrăjită. Vlad Țepeș, voind a încerca pe țigani, vine asupra lor cu ostași îmbrăcați turcește. Țiganii, înspăimîntați, nu cutează să se lupte, dimpotrivă, cer milă presupușilor dușmani, renegîndu-și stăpînul, dar cînd domnitorul li se arată în adevărata lui înfățișare, se roagă să-i ierte, făgăduindu-i în viitor credință. Într-adevăr, la sosirea turcilor, țiganii se cred din nou amăgiți

și se luptă vitejește, ușurînd fără să știe, acțiunea lui Vlad. Parpangel, nimerit tocmai pe cîmpul de bătaie, în armura lui Argineanu, bagă groaza în turci, care fug în dezordine, dar gonindu-i din urmă, cade de pe cal și-și frînge oasele. Îl scapă și de data aceasta Brîndușa, în rol de Circe, care vine spre el în cotigă trasă de doi balauri și, ridicîndu-l din tină, îl aduce în tabără, unde-l așteaptă Romica. În iad, Satana pune la cale înfrîngerea creștinilor, dar sfinții (miraculos creștin) hotărîseră și ei mai dinainte pieirea păgînilor. Vlad Țepeș, travestit în negustor grec, iscodea în tabăra turcilor, unde tocmai este adus Argineanu, prins pe cînd dormea, după ce, revenit în simțiri, omorîse cu o prăjină douăzeci de turci. Voinicul arată sultanului că a fost prins cu viclenie în somn și cere calul și armele ca să fie prins treaz. Sultanul se învoiește, și Argineanu, încălecînd, scapă tăindu-și drum printre păgîni. Vlad, strecurîndu-se și el tiptil, își întocmește oștile și, ajutat de cetele sfinților care se luptă cu demonii, risipește pe turci. Țiganii se războiesc, sub comanda lui Tandaler, cu o cireadă de boi, ținînd ochii închiși, pînă ce ajung chiar pe locul unde turcii, bătuți, părăsiseră proviziile, recompensă neașteptată. Vlad trage pe turci în țeapă, Satana se refugiază într-o mănăstire, unde în chip de fată ispitește pe călugări, care se încaieră, pînă ce Sîn Spiridon potolește vrajba (episod prelucrat după Voltaire). La nunta cu Romica, Parpangel povestește călătoria sa prin iad și rai. Țiganii vor să-și facă un stat al lor și discută asupra formelor de guvernămînt, fără să se înțeleagă asupra celei mai potrivite, drept care se iau la bătaie, se ucid pe capete și se împrăștie. Vlad este înlăturat de la domnie prin uneltirile boierilor trădători și ia drumul exilului. Mulțimea prin tînărul Romîndor exprimă însă voința ei neclintită de a continua lupta pentru libertate:

Du-ne... măcar în ce parte,
Ori la slobozie, sau la moarte!

Povestirea este, în varianta definitivă, bine articulată și unitară, cu toate inerentele peripeții. Dacă amatorul de desfășurare cu adevărat epică nu e totuși satisfăcut, aceasta vine din faptul că intențiile lui Budai-Deleanu n-au fost neapărat epice, intriga fiind la el numai un

pretext pentru satiră. În prolog autorul recunoaște că istoria noastră este bogată în eroi de epopee, și dă exemplul lui Ștefan cel Mare și al lui Mihai, dar arată că el nu s-a încumetat să și-i aleagă pe aceștia, pentru că poezia „ce să chiamă epicească“ poftește pe lîngă „o limbă bine lucrată“, „un poet deplin“, dotat cu însușiri speciale, iar el nu se încredințează „în putere“. Budai-Deleanu ne previne indirect că el n-a vrut să scrie epopeea eroică a lui Vlad Țepeș, ci epopeea „eroi-comico-satirică“ a țiganilor, prin care . . . „să înțăleg ș-alții“.

În prima versiune a *Țiganiadei* figurează încă un erou, pornit, ca și Parpangel, în căutarea dulcineei lui. Este vorba de Beșcherec Iștoc din Uram Haza (Transilvania), alt Don Quijote, smintit în urma lecturii *Alexandriei*, din care aflase

Că Alexandru să bătu cu racii,
Care au fost mai răi decît însuși dracii.

Călare pe Ducipal, Beșcherec plecase împreună cu „frătuțul“ Crăciun după Anghelina, luînd o mîță drept balaur și o păcurăriță drept zînă.

Este interesantă genealogia lui Beșcherec, cuprinsă și ea în hîrțoaga lui Sofronie de la Cioara. Strămoșii lui ar fi fost căpitanii țigani Golea și Streamță, un lăutar și un reparator de ciure, precum lămurește străbunicul Beșcherec Gruia pe fiul său Mișca, folosind expresii caracteristice (stai, mă! taci blestematule!):

Hacimore!“ (bătrînul de-altă parte
Zicea) bine că lumea nu știe
Că au fost cîrpitoriu de ciure sparte
Moșu-tău! . . . acum de nemeșie
Te ține și taci, àz erdegäta!
Nu mai întreba cine-ț e tata! . . .

Pentru că toți nemeșii voiau să fie de viță împărătească și Vintilă pretindea că purcede din craiul hunilor Balambir, Beșcherec Gruia l-a povățuit și el pe Mișca să susțină că neamul lor se trage din domnul Țării Românești, Negru-vodă. Însurat cu fata unui olătaș, Mișca a avut la rîndul său un fiu, pe Mozeș, tatăl lui Iștoc. Satira la adresa pretinsei origini a nobilimii din Transilvania este evi-

dentă. Poetul o duce și mai departe, înfățișînd disputa între Beșcherec Iștoc și Haicu Crăciun. Cînd nemeșul face pe scutierul său „român plouat“ și „iobag“ și-i amintește dreptul de viață și de moarte asupra lui, inclusiv dreptul de a-l vinde ca pe o vită, frățutul protestează demn:

Fie toate măcar cum să fie
Eu știu că-s om asemenea ție . . .

Iștoc explică starea de iobăgie a românilor prin faptul că nu s-au supus de bunăvoie cînd strămoșii săi le-au atacat țara, la care Haicu răspunde că chiar așa fiind, nu înțelege de ce ar trebui să sufere pentru asta urmașii:

Că cine văzu și auzi vro dată
Să spînzure pre fiiu pentru tată!

Beșcherec pune nepriceperea lui Crăciun pe seama neștiinței de carte, Crăciun însă, întruchipare ca și Sancho Panza a bunului simț popular, refuză mistificația cărților:

Dracu va știe, zise,
Ce mai stă în cartea voastră scrisă.
Însă de-aș fi scris-o ieu, știu bine
Că într-alt feliu era.

În prima variantă, Beșcherec Iștoc are o scurtă ciocnire cu Parpangel îmbrăcat în hainele voinicului Argineanu, care-i despică chivăra în două turiece și iese din scenă încunoștințat de o voce dintr-un fag umbros că Anghelina a trecut în împărăția morții.

În varianta definitivă, Budai a înlăturat complet episodul cu Beșcherec, întrucît l-a trecut în poemul neterminat *Trei viteji*, unde avea intenția să extindă în aceeași formă alegorică satira țiganilor, prin care „să înțăleg ș-alții“, asupra tuturor țărilor românești. Într-adevăr, alături de Beșcherec Iștoc din Uram Haza, figurează aici chir Calos de Cucureaza din Muntenia și Născocor de Cîrlibaba din Moldova.

Chir Calos de Cucureaza, aspirant la mîna prințesei Smaranda, reprezintă pe asupritorul fanariot, fost la Constantinopole vînzător de turte, covrigi, plăcinte, pescuți

murați și cătărige (piftie), apoi băcan de roșcove, piper, lămîi, smochine, stafide, untdelemn, ciubucuri și măsline la Galați. Ajuns mare negustor la București și beneficiind de grațiile coconiței văduve Rusălina, chir Calos și-a scornit hîrtii că s-ar trage din neamul împăratului Ioan Calău (Ioniță Caloian) și că strămoșul său a fost vistier la curtea Paleologilor. Arhonda Caloieni, Cîrcalos, Cîrcalău, Calunenii sau Calău-ieni, cum îl porecleau românii, avea nu mai puțin tenul brun și era tot așa de zăpăcit la cap ca și Beșcherec:

Era negricios ș-uscățiv la față,
Cu păr creț ș-ochi mari eșiți într-afară,
Nalt la stat și cu privire îndrăzneață,
Vărsăcios, nas cîrn și cu barbă rară,
Măreț, lăudăros de multe cuvinte,
Dar zbrevuiat cum trebue la minte.

Cel de al treilea viteaz, Născocor de Cîrlibaba, e din cei care „dau cu toporu-n lună“, măzilaș, pus căpitan de țigani pentru hatîrul unei jupînese, asupritor nemilos al robilor de pe „domeniul“ lui:

Și măcar că avea el o moșioară
De un stîngin cu trii coți și jumătate
Totuș gîndeai cum că are un corn de țară,
Sau doar vreun ținut cu triizăci de sate,
Așa era de fodul și gîmfat,
Ca cînd el ar fi fost Ler împărat.

Chir Calos e însoțit de Trandafir țînțariul, fricos ca și Crăciun, iar Născocor caută pe Chireana, o țigancă de care s-a îndrăgostit și care a fugit, lăsîndu-l de ocară.

Nu putem ști cum ar fi organizat poetul intriga noii epopei. În cele trei cînturi și jumătate cîte a compus, acțiunea este extrasă în mare parte din prima variantă a *Țiganiadei*. Merită a fi consemnată replica pe care o dă aici frățutul stăpînului său în chestiunea diferenței de clasă. După părerea lui, oamenii sînt prin naștere egali:

Să știu că pe-a aièrile în lume iese
Nemeșul și pe aièri mojicul prost,
Sau doară că pe-a voastre jupînese

Îngerii îngreacă și vă nasc pe rost,
Atunci aș crede cele ce-mi zici toate
Și bucuros te-am purta și pe spate.

Îndemnat de păcurărița-zînă, Beșcherec pătrunde cu forța într-o casă pe care o ia drept mănăstire, în speranța că va găsi acolo pe Anghelina, și e gata să fie sfîșiat de o grămadă de cîini. La o cîrciumă, unde cîntă vestitul Hriza (cîntece care figurează și în a doua variantă a *Țiganiadei*, de unde urmau probabil să fie eliminate), apare chir Calos, provocînd mînia lui Beșcherec. În urmărirea lui chir Calos, Beșcherec se întîlnește cu un arap, în brațele căruia i se pare a zări pe Anghelina. Nu e însă Anghelina, ci ibovnica lui Născocor, Chireana. Iștoc pune mîna pe prada arapului, dar o pierde în favoarea lui Născocor, alegîndu-se și cu o piatră în ceafă. Chireana și Născocor dispar pe Surana, iapa lui Crăciun, care el însuși e înturnat acasă, călare pe un băț, de mamă-sa Sînziana. Fragmentul se sfîrșește cu încăierarea dintre chir Calos și Născocor, Trandafir și Chireana (aceasta „pițică" cu unghiile toată fața țînțariului) și cu dialogul dintre chir Calos și Trandafir care se acuză unul pe altul de lașitate. Trandafir vorbește țînțărește:

O! Hriste! (Trandafir cu nerăbdare
Strigă) și nu ț-am dat azutorință?
Să nu eram eu, aiți n-ai stare
Ți de mult ai fi făcut pocăință.
Nu știi că diavolă de muliere
Era să-ți facă mleșniță din criere.

Veritabila creație a lui Budai-Deleanu nu trebuie căutată în direcția tipurilor individuale. La fel cu scriitorii ardeleni de mai tîrziu, ca de pildă Rebreanu, Budai e un excelent observator și pictor al aglomerărilor umane, al maselor văzute sub aspect colectiv.

Defilarea cetelor de țigani prin fața lui vodă la începutul epopeii prilejuiește o expoziție pitorească de tablouri realiste în tonuri grotești. Ciurarii, înarmați cu furci și rude țintuite, au steag dintr-o piele de mînză cudalbă, aninată în vîrful unei prăjini prevăzute în același timp cu o veșcă de ciur, și merg bătînd în tobe și cîntînd din cimpoaie de capră. Zlătarii făcători de inele

și ținte poartă buzdugane de aramă și cuțite, un steag dintr-o cioară de argint cu aripile întinse și merg cîntînd din drîmbe și clopoței de cioaie. Căldărarii vin pe cai cu ciocane ferecate și steag dintr-o tipsie de aramă, sunînd în trîmbițe și bătînd în căldări. Fierarii sînt înarmați cu baroase și coase în chip de lănci, au steag dintr-o tigaie pusă în vîrful unei frigări și fac muzică cu clopote și chimvale. Lingurarii cu săcuri și barde și-au făcut steag dintr-o lopată și merg suflînd în fluiere și triște și tocănind pe o covată. Aurarii cu săbii și sulițe au steag dintr-o suliță de aur și cîntă din alăute și dible. În sfîrșit, vin lăieții, goleții, cu măciuci și maie, steag dintr-o tearfă prinsă de un băț, și fanfară proprie:

Marșul suna în cornuri mugătoare,
Toți lolăindu-se în gura mare.

Imaginile cele mai izbitoare sînt acustice. S-a observat că și în distribuirea numelui eroilor tehnica este tot muzicală, poetul alegînd aproape totdeauna pe acela care sugerează și noțional și fonetic însușirile fizice și morale, precum Boroșmîndru (ung. *boroș*=amețit), Butea (de la *but*=bucată de carne), Ciormoi (țig. *cior*=hoț, tîlhar sau *ciororom*=nemernic), Ciuciu (de la *ciuci*=tăiței, macaroane, om hîtru), Ciuntul, Cîrlig, Cocoloș, Colbei (de la *colb*), Covrig, Dondul (de la *a dondăni*=a spune vorbe fără șir), Ghițu (=mițos), Gogu, Gogoman (=prost), Goleman (de la *gol*), Gurilă (de la *gură*), Neagu (=încăpățînat), Sfîrcul, Șoldea, Sperlea (=nepieptănat), Titirez, Țintea (de la *țintă*=cui fără cap). Unele nume evocă elemente de faună, floră, obiecte, mîncări, îndeletniciri, precum Bălăban (o speță de șoim), Bobul, Brîndușa, Bumbu, Ciurilă (de la *ciur*), Corbea, Cornei, Cucaval (de la *cuc*), Dîrloi (=țeava prin care se suflă în cimpoi), Găvan, Hîrgău (cimpoi, personajul fiind socotit Stentor al țiganilor), Mozoc (un fel de dulău), Păpară, Păpuc, Pepirig, Pleșca, Șoșoi (=iepure), Zăgan (speță de vultur), sau etatea, precum: Neicu (=om matur), Parnavel (prunc la țigani), Parpangel (=țigan tînăr), Purdea (copil de țigan). Nu încape îndoială că unele nume sînt construite pe baze lexicale țigănești: Baroreu vine de la țig. *baro*=om mare, sus pus; Corcodel denumește un pom, și, popular, crocodilul, dar poate deriva și din țig. *corco*=însuși și *del* —

zeu, căci personajul care poartă acest nume se simte el însuși zeul lui; Guladel provine din țig. *gulo*=dulce și *del* și înseamnă dumnezeul țiganilor; Janalău derivă de la țig. *geanau*=a ști, a cunoaște, ca și țig. *giundo*, de unde Jundadel, cel care cunoaște pe dumnezeu (este vorba de tatăl lui Tandaler, ajuns în rai); Romica e țigăncușa, iar Tandaler, în caz că nu vine de la țig. *than*=rang sau loc pe care se poate ridica o construcție, ar putea proveni din *a tîndăli*. Efectele cele mai izbutite se obțin în onomastică prin sufixe diminutivale (Aordel, Avel, Căcîcea, Corcodel, Cucavel, Gîrdea, Jundadel, Mugurel, Năsturel, Parnavel, Parpangel, Purdea, Sugurel, Suvel, Viorel), sau augmentative (Bălăban, Călăban, Ciormoi, Dîrloi, Drăgan, Găvan, Ghiolban, Gogoman, Goleman, Gormoi, Hîrgău, Janalău, Răzvan, Slobozan, Zăgan).

În luptele dintre creștini și păgîni intervin sfinți (Sîn Giorgiu, Sîn Medru, Sîn Mihai, Sîn Nicoară, Sîn Spiridon) și draci (Asmodeu, Mamona, Moloh, Val, Velfegor, Velial, Velzăvuv), iar opera este adnotată de diverși comentatori, coconi ca: Erudițianu, Idiotiseanu, Politicos și Simplițianu; părinți ca: Apologios, Agnosie (=neștiutorul), Ascriteanu (=cîrcotașul), Disdimon, Disdimonescul, Evlaviosul, Filologos, Ortodoxos, popa Ciuhurezu din Broșteni, popa Nătăroi din Tîndărînda, și Sfîntoevici; de arhonzi ca Suflănvînt și Suspusanul, precum și de alte fețe cu nume elocvente ca: Adevărovici, Căpitan Alazonios (=lăudărosul), Apistos (=neîncrezătorul), Căpitan Pățitul, Dubitanțius, Micromegas (om mic care face pe marele, Fontenelle într-o povestire filozofică de Voltaire), Mîndrilă, Musofilos, Mustrul ot Prundureni, Onochefalos (=cap de măgar), Răbdăceanu, Tălălău.

S-a remarcat, de data aceasta cu justețe, că, în loc să acționeze, eroii lui Budai-Deleanu mai mult vorbesc. Ceea ce epopeea pierde din punct de vedere eroic, cîștigă sub raport sociologic și psihologic, căci țiganii sînt într-adevăr guralivi, mai dispuși la vorbă, decît la treabă, și a-i prezenta în primul rînd vorbind înseamnă a respecta realitatea. Poetul însuși e nestăpînit, volubil, argutios, cum însuși se definește.

Cum sînt femeile totdeună,
Cînd știu ceva despre oarecine,
Ar crepa pe loc să nu o spună

Încai la pretenele vecine,
Așa-i musa mea: de minte ușoară,
Iar de gură tocma ca ș-o moară.

Dar să nu se creadă că locvacitatea lui Budai-Deleanu și a eroilor săi s-ar exercita în gol. Dimpotrivă, rareori elocvența a servit mai bine ca vehicul al ideilor, rareori s-a exprimat cu mai multă concretețâ un conținut ideologic ca în *Țiganiada*. În vremea lui Budai-Deleanu, sub asuprirea habsburgică, nu era ușor pentru un român din Transilvania să vorbească de libertate, de aceea poetul a ales epoca de luptă împotriva dominației turcești a lui Vlad Țepeș și l-a pus să exprime ideea de slobozie pe Drăghici, căpetenia cetei fierarilor, care e un fel de Nestor țigan:

Noi țiganii să avem țărișoară!...
Unde să him numa noi dă noi!...
Să-avem sate, căși, grădini ș-ogoare
Și dă toate ca ș-alții mai apoi!
Zieu! privind la lucruri așa rare,
Ca cînd treaz fiind aș visa îmi pare...

Tot Drăghici îndeamnă, ca Pier l'Ermita în *Gerusalemme liberata* („*Ove un sol non impera ... ivi errante il governo esser conviene*"), la unire:

Voi tinerilor, luați aminte
Ce moșul Drăghici acum vă zice,
Faceți-vă bune așezăminte
Și lăcuiți dăpreună aice;
Fiți purure într-o minte ș-o voie,
Mai vîrtos la vreme dă nevoie.

Sub influența filozofiei luminilor, Budai-Deleanu crede că vina pentru relele de astăzi o poartă nu atît timpul, cît omul, căci omul are judecată și putere, și dacă el n-ar fi vrut, nimeni nu l-ar fi putut oprima. Această constatare exprimată în versuri într-un comentar al lui Eruditian, care pomenește de Ercul, Persău și cavalerii rătăcitori spanioli, vine după o invocație a luptătorilor pentru libertate:

Unde sînt vitejii cei din zile,
Eroii cei cu vîrtute rară,

Care înlibovindu-să în copile,
Călătoria întins din țară în țară,
Luptîndu-să cu lei și gligani,
Curățind pămîntul de tirani.

Prefăcîndu-se mereu că vorbește de Țara Românească din vremea lui Vlad Țepeș, cu riscul de a-și vedea muza „cîrtitoare“, „supt falangă“, poetul se face ecoul aspirațiilor de eliberare din robie națională și socială în Transilvania timpului său și îndeamnă pe față la luptă:

Un coif în cap, o sabie în dreaptă,
Inimă în piept și scutul în stîngă,
Cu vîrtute și minte deșteaptă,
Aceste sînt care pot să frîngă
Lanțul robiei tale cumplite
O, neamul mieu, de tot ovilite!

Budai-Deleanu a înțeles bine politica de centralizare a statului feudal din timpul lui Vlad care în lupta sa împotriva turcilor s-a sprijinit îndeosebi pe masele de țărani și tîrgoveți, îngrădind privilegiile boierilor și amenințîndu-i cu șugubina decapitării pentru trădare:

Zicea că boierii sînt supuși
Așa domniei ca și țăranii;
Ba fiind în toate mai ajunși,
Nu numai cu sfatul și cu banii.
Ci însuși cu capul ar fi datori
A țării să fie ocrotitori.

Memorabil este discursul pe care poetul îl pune în gura domnitorului, cînd Catavolin, solul sultanului, vine să ceară haraciul și supunerea:

Spune celui care te trimeasă
Că într-acest chip Vlad vodă-i răspunde:
Haracii sînt gata, supt aleasă
Încuietoare; dar a pătrunde
Nu poate acolo poftă străină
Într-alt chip făr' cu sabia în mînă.

De sultanul de dînși îi pasă,
Vie să și-i ducă de să încrede!

Dară nici tinerii vor de acasă
De voie bună a merge în obede,
Zicînd că cu patria împreună
Vreau s-aibă soartea: rea sau bună.

Iar în cît e despre a mea persoană,
Să merg să mă închin nălțatei Poarte,
Spune-i că atunci cînd iepurii în goană
Vor lua pe ogari, lupilor moarte
Mieii vor da, poate că atunci doară
M-oi închina; iar nu de astă oară!

Dar *Țiganiada* nu este epopeea lui Vlad Țepeș, ci a țiganilor, și sensul ei general nu este eroic, ci satiric. Aceasta în general. Căci există destule episoade în care figura lui Vlad Țepeș prinde contur și unde poetul îi laudă virtuțile, cu aceeași convingere cu care va satiriza vițiile țiganilor. Acestea din urmă, putînd fi raportate și la alții și avînd o semnificație mai largă, sînt împinse în primul plan. Țiganii, cu toată îmbărbătarea lui Tandaler, iau pe munteni drept turci, și Neicu dă o reprezentație comică de lașitate, trădînd pe Vlad Țepeș și milogindu-se de iertare într-un chip lamentabil (notat de autor cu o mușcătoare ironie):

Domnilor turci! deh, fie-vă milă
Dă țigănia noastră săracă,
Că zieu! nu dă voie, ci dă silă,
Ca mai rău doară să nu petreacă
Au trebuit armele să îmbrace
Neavînd dă nevoie ce mai face!

. . . .

O! iertați-ne, luna să vă ajute!
Mahomet mulți ani să vă trăiască!
Hie uitate hele trecute!
Dumnezeu pe loc să ne treznească
Dă sîntem noi dă vină într-ahastă:
Dar iacă au fost pe noi o năpastă.

Călătoria lui Parpangel în vis, la iad și rai, este narată după modele ilustre (Virgil, Dante), dar și după apocalipsurile apocrife și mai ales după *Viața sfîntului Vasile sau vămile văzduhului*. Imaginile eshatologice sînt spectacu-

loase. Gheena e o „văloaie“ mare, scufundată în beznă și fum, pîrjolită de rîuri de foc și pardosită cu jar și spuză urît mirositoare. Aici se muncesc trădătorii, tîlharii și ucigașii, clevetitorii, nemilostivii, lacomii, cîrciumarii, negustorii necinstiți și, în primul rînd, asupritorii, răii judecători:

Tiranii crunți și făr' de omenire
Șed legați pe tronuri înfocate,
Bînd sînge fierbinte din potire;
Iar din mațele lor spintecate
Fac dracii cîrnați și sîngereți
Ș-alte mîncări pentru drăculeți.

Așijdere pă domni și boieri,
Care jupesc pă bietul țăran,
Iau la sine dracii măceleri
Făr-a da pentru dînșii vrun ban,
Hrănindu-i cu cătran și, în loc de apă,
Cu fiere mult amară îi adapă...

Judecătoriul ce luă mită
Pentru ca să facă strîmbătate,
Acolo slujește pentru pită
Și numai sîngur păntru bucate;
Dar a sa cuviincioasă plată
Nu o dobîndește niceodată.

După descinderea în infern, urmează ascensiunea la rai prin faimoasele vămi (Parpangel e însoțit de un duh ca Dante):

Așa trecurăm prin pămînt ș-ape
Pîn-ajunsăm la văzduhul rar;
Ne înălțarăm apoi păn-aproape
Colo de unde zodiile răsar,
Trecînd printre nește locuri puste,
Noao vămi și noao punți înguste.

După Budai-Deleanu iadul e și purgator, iar raiul e o grădină desfătată, cu alei de pietre scumpe și mărgele, păsărele, flori și vînturi line, sub un cer etern fără nori și un soare pururi primăvăratic. Nesfîrșite bunătăți așteaptă

aici pe cei drepți, după spusa lui Parpangel, care, ca și ceilalți țigani, n-au prea avut parte pe pămînt de ele (imaginile sînt de pays de cocagne):

În locul de arburi și copace
Cresc rodii, năranciuri ș-alămîi,
Și tot feliu dă pom ce la gust place,
Cum și rodite cu struguri vii;
Iar în loc dă nisip și țărînă,
Tot grăunță dă aur iai în mînă.

Rîuri dă lapte dulce pă vale
Curg acolo și dă unt pîraie,
Țărmuri-s dă mămăligă moale,
Dă pogăci, dă pite și mălaie!
O, ce sîntă și bună tocmeală!
Mînci cît vrei și bei făr-osteneală.

Colea vezi un șipot dă rachie,
Ici dă proaspătă mursă un izvor,
Dincolea balta dă vin te îmbie,
Iară căuș, păhar sau urcior
Zăcînd afli îndată lîngă tine,
Oricînd chieful dă băut îți vine.

Dealurile și coastele toate
Sînt dă caș, dă brînză, dă slănină;
Iar munții și stînce gurguiate
Tot dă zahăr, stafide, smochine!
De pe ramurile dă copaci,
Spînzură covrigi, turte, colaci.

Gardurile acolo-s împletite
Tot cu fripți cîrnăciori lungi, aioși,
Cu plăcinte calde streșinite,
Iar în loc dă pari tot cîrtaboși;
Dară spetele, dragile mele,
Sînt la garduri în loc de proptele.

Aceste imagini pe care o stare economică mizerabilă le justifică, și un umor robust le absolvă de vulgaritate par niște reflexe din filozofia sensualiștilor ateiști francezi. Helvetius și d'Holbach, fără îndoială cunoscuți lui Budai-

Deleanu, orientat, spre deosebire de ceilalţi reprezentanţi ai Şcolii ardelene, către „luminile“ galice. El osîndeşte în altă parte comerţul neruşinat pe care capii celor două principale confesiuni, ai catolicismului şi ai ortodoxiei, îl fac cu fericirea „de dincolo“, vînzînd indulgenţe:

Papa vinde darurile sfinte
Pentru gălbănaşi; iar patriarhul
Din Vizanţ le cumpără înainte.
Din episcop pînă la eclesiarhul,
Toţi îşi prevînd cele cumpărate
Ce trebuia să fie în dar date.

Cu aceeaşi virulenţă sînt denunţate mijloacele silnice de înavuţire ale celor care se închină la zeul aurului, Mamona:

Tîlhăria, furtul, votria,
Înşelarea, strîmba judecată.
Ucigării, vînzări, tirania
Făţăria, camăta cruntată.
Şi pe rînd faptele rele toate,
Mai vîrtos ce trag spre bogătate.

Cea mai acerbă critică a instituţiilor feudale de pe poziţia maselor asuprite şi a burgheziei ardelene în formare o întreprinde Ion Budai în ultimele cînturi ale epopeii sale, unde pune pe ţigani să discute în vederea celei mai potrivite forme de guvernămînt pentru un stat al lor. Dezbaterile au loc în chip organizat, prin delegaţi de cete, ca în timpul Convenţiei la Paris (poetul face o aluzie la montagnarzi). Cel dintîi ia cuvîntul Baroreu, care, într-un lung discurs, proclamă superioritatea sistemului monarhic. Monarhia este, după Baroreu, singura formă de guvernare care înlătură atît lupta pentru „protimisire“, cît şi anarhia, avînd în plus avantajul că o recomandă chiar natura:

Cea prea naltă vecinică fiinţă
Ne-au dat pildă în toate vederată,
De a cunoaşte sfînta sa voinţă.
Însuş mama natură ne arată
Că toată chivernisirea bună
Vine şi spînzură dintr-o mînă.

Nu de aceeași părere este Slobozan. S-ar putea ca un monarh să fie bun, dar dacă acceptăm principiul monarhiei ereditare, cine ne asigură că și moștenitorul tronului va fi tot bun? Apoi pe lîngă monarh se creează totdeauna ciocoii de curți, camarila, care, adesea, tutelează pe monarh, guvernînd după placul ei, cînd monarhul însuși, prin abuz de putere, nu devine despot. Deci cea mai bună formă de guvernare nu-i monarhia, ci republica:

În republică omul să rădică
La vrednicia sa cea deplină,
Fie de viță mare sau mică.
Aibă avuție multă sau puțină,
Totuși asemene drepturi are
Cu cela care este mai mare.

După părerea lui Janalău de la Roșava una și aceeași formă de guvernare poate fi și rea și bună. Depinde de poporul care și-o alege și de împrejurări. În vremuri de primejdie, lui i se pare potrivită monarhia, ca la romani dictatura, în stare să ia măsuri grabnice de salvare, pe cînd în alte cazuri norodul se poate conduce prin delegați cu unica datorie de a veghea la respectarea legilor. În sfîrșit, o comisie compusă din învățați care „cetisă și pe Platon cel mare" statornicește o formă de guvernare mixtă, „antibarorea":

Adecă puseră să nu fie
Stăpînia lor nici monarhică,
Nici orice feliu de aristocrație,
Dar nici cu totul democratecă:
Ci demo-aristo-monarhicească
Să fie ș-așa să se numească.

Această dispută, inspirată, zice-se, de un episod din *Gli animali parlanti* de abatele Casti și figurînd numai în cea de a doua versiune a epopeii, a dat naștere și în istoria literară la o controversă. După unii (G. Bogdan-Duică, D. Popovici), Budai-Deleanu e partizanul sistemului monarhic (al monarhiei luminate de tip iosefinist), după alții (Ion Lungu, Paul Cornea), poetul e republican. Dacă așa ar sta lucrurile, Budai ar fi putut să se mulțumească a ex-

pune prin Baroreu și Slobozan numai opinia monarhistă și opinia republicană și să lase pe cititor să aleagă, pe cînd, prin Janalău, vedem că el avansează o a treia părere, care, după credința noastră, reprezintă adevărata sa soluție în problema sistemului de guvernare.

Din ultimele versuri citate s-a văzut că, după sfatul lui Janalău, țiganii instaurează o formă specială de guvernămînt, nici „monarhică", nici „orice feliu de aristocrație", nici „cu totul democratică", o formă de guvernare mixtă „demo-aristo-monarhicească" („Janalău", explică autorul prin intermediul lui Erudițian în notă, *„purtă biruință, că toți să plecară după sfatul lui, adecă făcură o stăpînire cu unde precum norodul așa și cei aleși din norod să aibă cuvînt și sfat la trebile țării deobște; însă în sine să fie republică, cu putere la deosăbite împrejurări să poată alege ș-un dictator. Cu un cuvînt, au ales dintru toate chipurile de stăpînire cele ce sînt mai bune"*).

Ideea care trebuie reținută din această notă este că în toate formele de guvernare există ceva bun. Dintr-o altă notă, rezultă că alegerea celei mai bune forme de guvernare depinde de împrejurarea istorică. În „împrejurări afară de rînd", forma preferabilă este monarhia:

„Aici își deschide Janalău mintea mai chiar și zice că la stăpînia ce au să așeze țiganii este de trebuință ca în frunte să fie un feliu de monarhie, însă cu foarte înguste hotară și numai la împrejurări afară de rînd, cînd poftesc trebile țării ca curînd să să facă toate cuviincioasele orînduieli spre apărarea binelui deobște."

Mai departe Erudițian ne lămurește că în împrejurări excepționale și mai eficace este dictatura, instalată (la romani) în momentele grele ale republicii:

„Adecă precum înțeleg eu, Janalău vra să fie dictatură, ca și cum era la romani cînd să ivea vreo primejdie și cerea grabnică lucrare; căci atunci romanii văzînd că dacă lucru va merge la sfătuirea de obște, după rînduiala așezată va ținea oarecîte zile pînă să va face hotărîre de la sănat; iar într-acea vreme poate fi tîrziu sfatul."

Dacă republica romană a dăinuit, lucru se explică, arată Politicos, prin aceea că a știut să se servească de sistemul dictaturii, care nu-i decît o monarhie de tip absolut:

„Eu tot am ascultat încătro va să meargă Janalău cu sfătuirea, dar acum văd că au fost mare politic, căci cei mai procopsiți politici să țin de această socotință, că republica romanilor pentru aceasta au treit atîte veacuri că au știut mesteca la democrație și monarhia, adecă dictatura, care este un feliu de monarhie absolută; însă numai la trebile precum s-au arătat mai sus . . .“

Soluția formei mixte de guvernare la care se oprește poetul este un reflex al ideologiei iluministe franceze din secolul al XVIII-lea. Montesquieu în *De l'esprit de lois* (cartea XI, cap. VI) concepe o combinație guvernamentală mixtă în scop de contrabalansare reciprocă a sistemelor, la fel d'Holbach în *Système social* (c. II, cap. II) consideră că toate formele de guvernare au virtuțile și cauzele lor de corupție, și preconizează de aceea soluția mixtă, deși mai mult în chip ideal, teoretic, iar Rousseau afirmă limpede în *Du contrat social* (c. III, cap. VII), exact în spiritul lui Budai-Deleanu, că nici o formă de guvernămînt nu se potrivește în orice țară.

Amestecul de diferite sisteme în scopul menținerii unui echilibru a fost teoretizat în Franța încă din secolul al XVII-lea, cum se poate deduce din acest text, aparținînd lui Bernard de la Roche-Flavin, precursor al lui Montesquieu:

„Le Royaume et Monarchie de France est reglée et policée, et est composée et mixtionée de trois sortes de gouvernements ensemble, sçavoir de la Monarchie, Aristocratie et Republique, à fin que l'un servist de frein et contrepoids à l'autre.“

E. Carcassonne citează un alt text, din 1721, foarte aproape de soluția lui Janalău care sfătuia în sensul alegerii „dintru toate chipurile de stăpînire cele ce sînt mai bune“:

„La forme du gouvernement français rassemble tout ce qui est le plus parfait dans le Monarchique, l'Aristocratique et le Démocratique, sans renfermer aucun inconvénient.“

Nu trebuie neglijat faptul că în 1802 apărea în Franța

un proiect de „guvernare mixtă, amestec de monarhie, aristocrație și democrație“, care a avut ecouri europene, de vreme ce logofătul Dumitrache I. Sturdza alcătuia tocmai acum în Moldova un *Plan sau o formă de oblăduire republiciască-aristo-dimocraticească,* desigur după modelul consulatului napoleonian. Soluția lui Budai-Deleanu, exprimată în *Țiganiada* de Janalău, este identică celei din proiectul francez de la 1802. Dar se știe că în 1804 Napoleon a prefăcut republica în imperiu. Concepția poetului, expusă direct, înainte de discursul lui Janalău, nu mai urmează drumul fostului consul. După el, datoria oamenilor este de a nu încredința puterea tiranilor care vor să cucerească lumea pentru glorie din ambiție nebunească, sete de avere sau fanatism religios. Sistemul de guvernare conceput de poet se opune vehement încercărilor de dominație prin războaie de cotropire:

Un tînăr machidonean să scoală
Și junghie o jumătate de lume.
Pentru ce? Pentru deșartă fală,
Vrînd a dobîndi slavă și nume!
Pentru triumf, a Romii cetate
Junghie ceialaltă jumătate.

Un Cinghișhan, un Tamerlan face
Tot aceiaș, din altă pricină;
Adecă sînge a vărsa le place
De alt neam, ce altor dumnezei să închină;
Iar spaniolii pentru bolovani
Cu aur, taie pe mexicani.

Un arap cu sabia într-o mînă
Cu Alcoranul în ceaialaltă,
Taie pe toți ș-apasă în țărînă
Ce nu cinstesc luna îngiumătată,
Nu-i primesc visurile și care
Nu-și taie împrejur mădulare.

Goleman ciurarul face critica monarhiei preocupată numai de „venituri grase“, în rest ducînd o viață absolut parazitară:

Spuneți-mi, rogu-vă, ce greutate
Are un vodă? Eu v-oi dezvolbi-o;
Doarme ca noi pe dungă, pă spate
Sau cum vra, păn' să face zio;
Apoi sculîndu-să bea și mîncă,
Sau își reazămă capul în brîncă.

G. Călinescu a spus, cu multă dreptate, că asemenea vorbe sună ca „un *împărat și proletar* de șatră". Într-adevăr, Goleman („cel gol") se leagă mai departe de boieri:

Iar încît e pentru boierie,
Ei încă șed în pălaturi nalte
Toată zioa cu ciubuc în gură
Ș-a vorbi cîteodată să îndură.

Și cuvintele lui Corcodel despre clerici sînt pe același ton. Avînd în vedere obligațiile lor, nu-i așa greu să faci episcopi și preoți din țigani, lămurește căpetenia lăieților:

Vlădici mai lesne s-or afla doară
Și dintre noi, pentru că vlădica
Măcar nici însul nu se însoară,
Totuși nu-i zice nime nimică
Cîndu-și ține o soară sau nepoată,
Ca și cînd să înfruptă cîteodată.

Dă preoți nu-i grije, că au preutese,
Ș-oaspătă la botez și la nunte,
La zăiefeturi, cumîndări și mese;
Și purure șezînd ei la frunte,
Blagoslovesc vinul și mîncare
Luîndu-și tot partea ha mai mare.

Țiganiada este întîia mare operă de creație românească în care toate relele regimului de exploatare feudal sînt demascate cu persistență și satirizate cu necruțătoare ironie, egalată în literatura de mai tîrziu numai de un Creangă în proză și de Caragiale în teatru.

Adept al filozofiei luminilor, Budai atacă nu numai instituțiile regimului feudal, dar și baza lor ideologică, respingînd în spirit deist, voltairian, mentalitatea dogmatică

și obscurantistă produsă de hipertrofia în evul mediu a teologiei, cînd biserica a instituit monopolul asupra rațiunii omenești:

Înveți dogme, care nice o minte
Le cuprinde, obiceiuri afară
De fire și crezămînturi sfinte,
Însă nici o știință adevară,
Nice o precepere și simțire
Potrivită cu omenească fire.

Tu înveți pe om ca el să nu vază
Cînd vede, să nu știe cînd știe;
Iar cîndu-i de a crede, să nu crează,
Zicîndu-i că mintea-i nebunie,
Simțirea-i patimă rușinată,
Firea-i totdeauna necurată.

Iar cînd apoi în tovărășie
Unii de acești a descuvînta începe,
Vai de cel care vede și știe.
Vai de care zice că precepe,
De trei ori vai de cei ce grăiesc
Că mintea-i dar dumnezeiesc.

Căci numa Muftea din Coran vede,
Precepe și știe!... Celor alalți
Numa cît li să cuvine a crede!
Aceștea sînt oamenii cei nalți
Ce roagă pe Dumnezeu într-ună
Ca să ierte gloata cea nebună.

Fanatismul ține de esența obscurantismului religios. Rațiunea fiind înlocuită cu credința, nimeni nu mai știe unde e adevărul, și fiecare, punînd mai presus credința sa, devine intolerant față de credința altuia:

Creștinul pe necredincioși încă
Ardea, cum incviziția sfîntă
Îl arde acum. Toți vor ca să vîncă
Ducînd pe cei ce nu cred, la țintă.
Nu cu dovezi încredințătoare,
Ci cu măciuca și cu topoare.

Demn de subliniat este că poetul a intuit substratul material al fanatismului, exploatarea maselor, spolierea lor nerușinată:

Într-aceasta ierofanții strigă:
„Dați lui Dumnezieu ce aveți, din toate,
Plăcută jărtfă să i se facă
Purure pentru a voastre păcate."
Ceia dau, ceștea iau, blagoslovesc
Și la toți raiul făgăduiesc.

Talentul poetic al lui Budai-Deleanu se revelă în *Țiganiada* multilateral. În sestinele sale, poetul se mișcă ușor pe toate registrele, nu numai în genul epic, dar și în cel liric. Mai ales în a doua variantă a epopeii, poetul se lasă nu o dată ispitit de lirica filozofică în care dezvoltă idei materialiste și hedoniste, cu originea în Epicur și Lucrețiu. Morala, știința și arta nu se nasc în corpul supus postului:

Cîndu-s pîntece bine sătule,
Atunci e și gura vorbitoare
Sfaturi cîte vrei și pre destule
Îți dă și te învață fiecare;
Popa întorcînd de la botejune
Toată de rost cazania spune.

Dară cînd e lipsă de bucate,
Nu știu cum și mintea să tîmpește
Și n-are sfaturi așa curate,
Iară limba tace ca ș-un pește.
Deci în pîntece pline stă toată
Filozofia cea lămurată.

Tu rîzi!... dar eu mai zic o dată
Că a științelor izvoditoare
Au fost hrana cu bună bucată!
Cum din locul sterp nimic răsare,
Așa dintru mîrșavul ajun:
Nu purcede nice un lucru bun.

Sihaștrii care retrași de lume prin pustiuri se nutresc cu rădăcini de ierburi, mure, bureți, alune și poame, luptînd ziua cu tăunii și țînțarii, iar noaptea cu ispitele diavolești,

n-au făcut decît să se transforme din oameni „cu buni creieri“ în fiare. Civilizația și cultura nu s-au ivit în pustiuri, păduri sau peșteri, ci în orașe, societatea oamenilor cu obiceiuri „gingașe“, „cetăți polite“, „palaturi“ și „curți desfătate“, cum arată și Voltaire în *L'homme mondain:*

Omir Iliada minunată
N-o află prin codri, nice în munte,
Ci vesel fiindu-și cîteodată,
Cîntînd la ospețe și la nunte;
Iar de vin cînd bea cîte un păhar.
Să împlea îndată de a muselor dar.

Dumnezeiescul Platon și el
Bea, mînca cum să cade, domnește;
Nici iscusitul Aristotel
Trăia fără vin, carne și pește.
Pentr-acea de a lor cărți învățate
Și acu ne mirăm; și cu dreptate!

Sîntem departe de versurile de inspirație religioasă ale lui Miron Costin din *Viața lumii* sau *Asupra zavistiei!*
Rămîi surprins că dai, pe de altă parte, în cîntecele lui Parpangel, peste unul pe tema *carpe diem,* care sună ca o adevărată parafrază ronsardiană;

Să iubim pînă în tinere vine
Sîngele saltă și să răvarsă;
Să iubim păn-a iubi ne vine,
Răcorind inima de dor arsă,
Ca nu cumva apoi, odinioară
Cum că n-am iubit rău să ne pară.

Budai închină ca Anacreon o laudă bachică vinului „dulciu“:

Tu ești mirul sînt, dintru toate ales
Ce viață dai, mîngîind pre toți;
Fie fericit, care te-au cules!
A lui Dionis veniți, o preoți,
Să închinăm, să bem cu păharul plin;
Să trăiască toți cei care beau vin!

În 1798 un transilvănean anonim şi-a strîns într-un caiet (ms. 373 al Bibliotecii centrale universitare din Cluj) în limba maghiară şi română nişte *Cîntece lumeşti . . . din operele multora ce au inima duioasă* (Codicele Vuksics). Astfel de cîntece ştia desigur şi Budai-Deleanu, căci Parpangel face următoarea invocaţie înainte de a cînta povestea lui Arghir şi a Ilenei:

Voi suflete simţite şi bune,
Voi care aveţi inimă duioasă,
O! cine cum se cuvine va spune
Patima voastră, o părechie aleasă! . . .

Tot Parpangel (în care poetul pare a se travesti) cîntă îngînat de „Iha, fata cea pădurănească" (Eco) versuri elegiace în dorul Romicăi:

„. . . Cine-mi va spune năcazul greu
Ce simte acum sufletul mieu?" Iha: „eu!"

„. . . Ieşi la mine încoace şi te arată,
O! spune-mi şi mă desfată!" Iha: „fată!"

„. . . . Va fi ea petrecînd zile amare
Şi de are vreo mîngîiare!" Iha: „are!"

„. . . . Şi oh, amar! apoi cine mai ştie
Cui va fi dragă soţie!" Iha: „ţie"!

„. . . . Deci de-i adevărat graiul tău,
Ian jură-te pe Dumnezieu!" Iha „zieu!"

Oraţia „în gustul lui Nason" scornită de Mitrofan, pusă pe muzică psaltică de dascălul Chiriligordon şi cîntată „pe podobie" şi pe ceteră cu strune de mătase de Neanes la nunta lui Parpangel, este cel mai frumos epitalam din literatura română. Alegoria populară a vînătoarei, în care se strecoară obscenităţi convenite, răsună în prelucrarea savant metaforică a lui Budai-Deleanu, ca o altă *Cîntare a Cîntărilor*, într-un inimitabil „vierş" cu hăulituri:

Tînăr vînătoriu, demult fără sporiu
După un drăgălaş vîna sobolaş.

De-ar fi să și moriu, — zisă vînătoriu, —
Drăguț sobolaș, ți-oi da de lăcaș.
Haida, hai, căpăi; hai la la, hăi, hăi!
Prin desiș pe căi, hai la la, căpăi!

Așa din zori cu multe sudori
Tînărul gonea, ca o săgețea
Printr-un făgețel, sobol mititel,
Ce încoace încolea, fugea, să învîrtea,
Pîn'la un țipiș, unde lăturiș
Sărind pe furiș, să băgă în desiș.

Atunci iar și iar el strigă în zădar
Cătră soții săi și cătră căpăi,
Că ei merg și sar tot peste hotar.
Haida, hăi, căpăi! hai la la, hăi, hăi!

Versul cu rime interioare, punctat de multe exclamații, interjecții și onomatopei, așa de potrivit cu modul de exprimare al țiganilor este specialitatea lui Budai-Deleanu, maestru totodată al enumerației, ca în episodul cărării proviziilor părăsite pe cîmpul de luptă de turcii înfrînți:

Iha! prihuhu!... cu toți deodată
Ei a striga și-a juca începură,
Ș-a căra din tabără bucată,
Tot feliu de armă și mundură.
Cai, boi, berbeci, cămile, fărine,
Urez, pește, zahăr, orz cu pîne.

De aci la țigănie acasă
Degrabă întoarsără, ducînd prada,
Voioși de bătaia norocoasă
Dar chiotul pe cale și sfadă
Un mil de loc să auzia împregiur,
Căruțele răsunînd dur! dur!...

În războiul lor cu demonii, îngerii transformă în arme toate lucrurile sfinte din împărăția lor:

Era de viață dătătoare
Cruci acolo și evanghelii sfinte;

Moaște, metanii cu sărindare,
Posturi cu rugăciune fierbinte,
Miruri, paraclise, liturghii,
Canoane, aghiazme și tămîi...

Atuncea și din artilerie
Începură a împroșca sărindare,
Sfeștanii, paraclise, tămîie
Moaște sfinte, ș-altele de care
Fug diavolii; iar apa sfințită
Ca puvoiu mergea pe dînșii stropită.

Budai-Deleanu este un neîntrecut pictor al scenelor de luptă, fie a muntenilor cu turcii, fie a îngerilor cu diavolii, fie a țiganilor cu boii și cu mistreții, fie a țiganilor între ei. Încăierarea finală a acestora, după spargerea dezbaterilor în legătură cu cea mai bună formă de guvernămînt, este zugrăvită cu o de-a dreptul uimitoare îndemînare a notării mișcărilor, cu o nu mai mică capacitate de invenție a tuturor modurilor de desfigurare și nimicire. Debutul îl face Tandaler, ștergînd o palmă lui Sfîrcul, de-i scînteie ochii. Îi răspunde cu altă palmă Cîrlig și cineva din gloată cu un fușt în ceafă, de-l bușește sîngele pe nări. Punînd ca Samson mîna pe un ciolan de vită, Tandaler sparge capul lui Lăpăduș, strîmbă o falcă lui Mugurel, șterge nasul lui Șoșoi și izbește pe Aordel în ureche. Muțu, sărindu-i cu ai săi în ajutor, provoacă ceata lui Goleman, care cu o furcă face capul „fleacă“ lui Ganafir, rupe o mînă lui Băluț, zdrobește dinții lui Colbei, frînge cioarsa Muțului în teacă și doboară cu o lovitură în tîmplă pe Bratul. Tandaler învîrtind ciolanul îi dă drumul în Goleman „pe unde mustața-i crește“, omorîndu-l pe loc. „Cioroborul“ se întețește și capetele se sparg ca nucile. Parpangel, amenințat cu măciuca de Corcodel, îi zvîrle în cap buzduganul de aramă, făcîndu-i zeamă creierii. Luat de lăieți cu pietre, Parpangel zboară cu sabia o sută de urechi, nasuri și mîini pe minut. Tovarășii lui taie așijderi în goleți ca-n cucute, combătuți de femei care se apără de lovituri ținîndu-și drept scut pruncii. Una, aruncîndu-și copilul în obrazul lui Parpangel, îl prăvale la pămînt. Bătaia continuă furioasă, autorul enumerînd peripețiile vertiginos:

Intr-aceea Găvan pe Ghițul omoară,
Cocoloș pe Titirez dăculă,
Costea lui Zăgan capul zboară,
Iar Peperig a Dodii căciulă
Tae în doao și capu-i despică
Din creștet până în tufoasa piică.

Parnavel cu suliță ascuțită,
Străpunsă pe Corbea în gemănare,
Și de nu era punga încrețită
Pătrundea-i fierul până în spinare;
Dar totuși răsturnîndu-l pe o dungă
Ii zdrobi toată cremenea în pungă.

Mîndrea pe Ciuntul de barbă trage,
Năsturel pe Dondu flocăiește;
Iar ca ș-un juncan Dragosin rage
Și cu dinții beliți clențenește,
Căci Sperlea îi sburasă nasul în doao
Și mustețe cu buzele amîndoao.

Ghiolban încă dete să dee
In Căcicea cu o bardă lată,
Iar acela aruncînd o bebee
Il toacă tocma în gura căscată.
Și-așa-i fu de crudă lovitură,
Cît îi zdrobi toți dinții din gură.

Poetul enumeră mai departe victimele lui Tandaler:

De furca lui năpraznică cade
Țintea, făcătoriu ales de inele,
Și Chifor, ce știa bine rade,
Cum și tu tinere Viorele,
Ce dulce cîntai cu viers măiestru;
Cad apoi și Gîrdea, Mircea, Sestru,

Șoldea, Iencuț, Barbu și cu Nuțul,
Covrig, Mozoc, Bambu și Ciurilă,
Corneliu, Cîrlig, Sperlea ș-apoi Huțul.

Crîncena harță se încheie cu moartea năprasnică a lui Tandaler însuși, răsturnat printr-o cumplită „berbe-

care" de Bumbul, tocat cu ciocanul în frunte de Purdea și lovit cu prăjini ferecate, pînă ce „capul lui mai mult nu să cunoaște". În zugrăvirea acestui măcel general, Budai-Deleanu a pus o imaginație homerică, o vervă sclipitoare și hohotitoare.

Lexicul *Țiganiadei*, bogat în elemente rurale hunedorene sau ardelenești (*a oiepta*=a azvîrli, *a aulma*=a adulmeca, *a bujdi*=a țîșni, *cărigă*=roată, *cioaie*=bronz, *ciopor*=ceată, *clisă*=slănină, *a dăcula*=a deșela, *a dezvolbi*=a dezvălui, *dîrdală*=flecar, *fleacă*=piftie, *găvălie*=țeastă, *gligan*=mistreț, *hudă*=gaură, *a învolbi*=a holba, *lolot*=zarvă, *măcriu*=uscat, *a născocori*=a se fuduli, *piscoaie*=fluier, *smîntînă*=obstacol, *șozie*=poznă, *țipiș*=rîpă, *votrien*=meseria de proxenet, *zbeg*=învălmășeală), conține mult mai puține creații proprii decît s-a crezut, obținute prin derivare cu sufixe (*aios, cercură, crezătorie, cumpleție, ferică*=fereală, *întîiețime, jelos, mîncaci, moleț, obrăzui, ruptos, scîrbeț, șegaci, tineriu, ucigărie, vorbăreț*), prefixe (*a înteca, înhemeiat, adumbră*) sau schimbarea genului (*culcușă, lață, soroacă, sprijină*), ori a conjugării (*a cîrma, a îmbărbăti, a șerba*). Deși exprimarea în acest mod este întrucîtva bizară, efectul ei nu se poate nega. În loc să zică: Brîndușa scoase din sîn un fluier vrăjit și țipă cît putu de trei ori, poetul versifică în stilul său astfel:

Scoase o vrăjită din sîn piscoaie
Și cît poate de trei ori țipoaie.

Din necesități prozodice, dar și în scopuri ironic umoristice, la Budai-Deleanu dracul se preface uneori în *dracă*, boierii sînt plini de *bogătate*, țiganii *visă* să se *cîrmeze*. Poetul mînuiește însă în chip natural și totodată subtil sensurile determinative, cu maximum de precizie, fără a înlătura jocul sugestiei. Țiganii alcătuiesc astfel o gloată *murgie*, care merge în șiraguri *groase*, cu o larmă inedită din cimpoi *foite*, trîmbițe *răgitoare* și cornuri *mugătoare*. Ei sînt *groși* în ciolane, au părul *îmburzit*, barbe *sperlite*, haine *învîrstate*, pîntece *flămînd*, gură *mîncace* și iubesc *dragile* bucate, dragostele *zburătoare*, cîntările *unsuroase*, urăsc moartea *ticăită* și ca să scape de ea iau fuga *oarbă*. La sfatul lor cel *fierbinte*, le place să asculte *coapta la cap* bătrînime, voroavele *supțiri și-nvățate*, pentru ca săborul

să fie *precinstit*, nu *gurguiat* sau *cornurat*. Un singur scriitor a mai întrebuințat în literatura română înaintea lui Budai-Deleanu un lexic atît de variat și un epitet atît de ingenios metaforic: Dimitrie Cantemir în *Istoria ieroglifică* de care, indisolubil legată, *Țiganiada* va trebui mereu apropiată.

Reprodus după vol. Al. Piru, *Istoria literaturii române, II, Epoca premodernă*, ediția a doua revăzută (din capitolul *Ion Budai-Deleanu*), Editura didactică și pedagogică, București; 1970, pp. 96—123.

I. HELIADE RĂDULESCU:

„SBURĂTORUL“

Această poezie, apărută pentru prima dată în *Curierul românesc*, nr. 9, din 4 februarie 1844, este o capodoperă a genului. „Balada“ se distinge printr-o excepțional de bine inspirată preluare a mitului folcloric al Sburătorului, cu scopul de a înfățișa poetic, suav, ivirea sentimentului dragostei la fetele de vîrstă puberă. Eminescu însuși, intuind valoarea poetică a acestui mit, urmează pe Heliade, atunci cînd, în *Călin — file de poveste*, îl folosește pentru a idealiza dragostea fetei de împărat. Cauza dragostei rămîne un mister de nepătruns, o „boală“ a cărei pricină e greu de înțeles și ale cărei efecte fiziopsihologice sperie fetele ajunse în pragul feminității: pieptul „se bate“, pe sîn apar „vinețele“, un foc interior alternează cu fiori reci, buzele ard, obrajii devin palizi, ochii se învăpăiază de lacrimi și plîng fără motiv aparent, inima cere „un nu știu ce“, brațele simt nevoia unei îmbrățișări. Nu „analiza psihologică“, așa cum s-ar părea, dă valoare poeziei, ci notația în stil direct, tînguirea înfiorată și naivă a fetei care se adresează mamei:

Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,
Mulțimi de vinețele pe sîni mi se ivesc;
Un foc se-aprinde-n mine, răcori mă iau pe spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc.

Ah! inima-mi zvîcnește!... și zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ș ce-mi cere! și nu știu ce i-aș da:
Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine;
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc.

Că uite, mă vezi mamă? așa se-ncrucișază,
Și nici nu prinz de veste cînd singură mă strîng,

Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înşii lacrimi şi plîng, măicuţă, plîng.

Atît prin modul cum este introdus mitul folcloric în poezia cultă, dar şi, în genere, prin cîntarea idilicului rural în înţelesul superior al cuvîntului, Heliade precede nu numai pe Eminescu, dar mai ales pe Coşbuc. Cu toate acestea, lirismul eliadesc este mai puţin obiectiv faţă de cel coşbucian. Romantic, ca şi Victor Hugo, care într-una din baladele sale cînta de asemenea „Silful"[1] (tot un fel de sburător), Heliade desfăşoară un lirism mai cuprinzător şi mai profund decît acela al lui Coşbuc, pentru că e filtrat prin prisma subiectivă a artistului, e mai *romantic*. Formula eliadescă a baladei se apropie — de altfel ca şi a lui Coşbuc — de aceea configurată de poeţii germani, Goethe şi mai ales Uhland[2], deşi punctul de plecare se află în Victor Hugo, pentru că însuşi Victor Hugo modificase — influenţat de germani — conceptul de baladă, în sens de poem cu subiect mai mult sau mai puţin fantastic şi popular.

Ritmul de baladă cultă vine de acolo că propoziţiile capătă — chiar în stilul direct — o curgere melopeică, prin revenirea în chip de refren a cîte unui vers sau a cîte unei strofe întregi. Acest cantabile baladesc (realizat perfect în planul artei noastre muzicale de Ciprian Porumbescu), care accentuează lirismul, este apoi contrapunctat, în a doua secvenţă a poemului, de cadrul naturii, una dintre cele mai frumoase evocări descriptive ale înserării rustice. Heliade anticipînd, cu strălucire, pe Eminescu din *Sara pe deal* şi pe Coşbuc din *Noapte de vară*.

Bucolicul de nuanţă neoclasică se îmbină — de astădată în chip armonios — cu romantismul evocator de imagini vesperale într-un tablou de o solemnitate gravă: Soarele asfinţeşte, cumpenele puţurilor cheamă „a satului cireadă", „vitele muginde", păşesc „la jghiab întins",

---

[1] O interesantă prelucrare a baladei hugoliene *Le Sylphe* a dat poetul Costache Stamati în *Zburătorul la zebré* (v. *Muza românească*, E.P.L., 1968).

[2] Ludwig Uhland (1787—1862), a rămas celebru prin *Baladele* sale cu subiecte medievale şi populare, unele inspirînd muzica lui Schubert.

aerul serii vibrează „de tauri grea murmură", viţeii aleargă la ugerul vacilor care sub „fecioreasca mînă" (imagine deosebit de graţioasă, în stil pastoralist) face să se audă susurul laptelui în şiştar. În sfîrşit, zgomotele se pierd în noapte şi stelele apar una cîte una:

Încep a luci stele rînd una cîte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Tîrzie astă-seară răsare-acum şi luna,
Şi, cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea.

Dar cîmpul şi argeaua cîmpeanul osteneşte,
Şi după-o cină scurtă şi somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpîneşte
Şi lătrătorii numai s-aud necontenit.

E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
Veşmîntul său cel negru, de stele semănat,
Destins cuprinde lumea, ce-n braţele somniei
Visează cîte-aievea deşteaptă n-a visat.

Tăcere este totul şi nemişcare plină;
Încîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vîntul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morile au stat.

Impresia de solemnitate şi vrajă provine din cîteva îmbinări de cuvinte, epitete şi metafore gîndite mai mult după metoda clasică decît după cea romantică: stelele lucesc „rînd una cîte una", luna răsare „tîrzie"; noaptea este „naltă" şi veşmîntul ei negru, „semănat cu stele", cuprinde ca o mantie imensă lumea „în braţele somniei". Construcţia sintactică fără *pe* la acuzativ aminteşte, de asemenea, clasicismul:

Dar cîmpul şi argeaua cîmpeanul osteneşte,

ca şi metonimia din versul:

Şi **lătrătorii** *numai s-aud necontenit.*

Cîte un vers sună sentenţios:

Tăcere este totul şi nemişcare plină.

Altul, prin repetiţii de cuvinte de la aceeaşi rădăcină, creează armonii şi produce farmecul înţelesurilor prime, etimologice:

Incîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat.

Personificările chiar, în acest context, sînt pline de sugestii și prospețime: „frunza nu se mișcă“, „vîntul nu suspină“, „apele dorm duse“, „morile au stat“.

Este evident că elementele de clasicism întîrziat, pe care Heliade le împrumută din poezia, cam convențională, de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sînt reintegrate și făcute fertile prin ancorarea lor în peisajul românesc. Motivul inițial al Sburătorului revine în cea de-a treia parte a poemului, tot așa, în stilul direct al „suratelor“ care șușotesc despre spiritele ce bîntuie nopțile:

Tot zmeu a fost, surato. Văzuși, impielițatul!
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Și drept pe coș, leicuță! ce n-ai gîndi, spurcatul!
Închină-te, surato! — văzutu-l-ai și tu?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată.
Și pietre nestemate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată;
Dar lipsă d-a lui dragosti! departe de ăst loc.

Fata mare trebuie să fugă de iubit, ca de foc, pentru că începe să viseze, visul se preface apoi în „lipitură“, și lipitura-n zmeu“[3]:

Și ce-i mai faci pe urmă? că nici descîntătură
Nici rugi nu te mai scapă. — Ferească Dumnezeu!

Urmînd lui Iancu Văcărescu din *Primăvara Amorului*, *Peaza bună*, *Peaza rea*, *Ielele*, dar și poeților din generația sa — Bolintineanu (cu *Mihnea și baba*), Alecsandri (*Baba Cloanța*, *Andrii Popa*, *Strunga* etc.), Costache Stamati și alții — specia baladei, ilustrată de Heliade, va străluci, la Eminescu, la Coșbuc, la Goga, apoi și la Ion Barbu (*Riga Crypto și lapona Enigel*), Miron Radu Paraschivescu, Radu Stanca și la mulți alții din generația de după Nicolae Labiș.

Reprodus după vol. Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, București, 1987, pp. 52—56.

---

[3] Zmeul-zburător va apărea la Eminescu în *Fata în grădina de aur*, prelucrare în versuri după basmul lui Richard Kunisch, *Das Mädchen in Goldenen Garten*, prelucrare din care va rezulta apoi *Luceafărul*. Dar și *Călin file de poveste*.

SEMNIFICAȚIA LUI VASILE ALECSANDRI

PASTELURILE

Pentru că din copilărie trăim sub farmecul *Pastelurilor*, această parte e privită de unii ca o monedă cam uzată, cei mai mulți plătesc tributul unei laude convenționale. Dar pentru cine le pătrunde esența și pentru comparatist, lucrurile se înfățișează altfel. Pe toate celelalte terenuri, valoarea lui Alecsandri reiese cînd măsori ceea ce ne-a dat față de ce era la noi înaintea lui. Aici însă, opera lui poate înfrunta raportarea la tot ce fusese înainte de el în literatura lumii: pastelurile reprezintă împlinirea pe terenul românesc a unor aspirații către care de mult năzuia întreaga literatură europeană. Lăsînd la o parte natura panteismului elin și pe aceea spiritualizată în sensul lui Petrarca, și mărginindu-ne la cadrul literaturilor moderne, o mișcare de larg răsunet a fost poezia sezoanelor, înfățișată de preromanticul englez Thomson. De aici, ca și din sugestii virgiliene și horațiene, s-a născut sporită și prin sensibilitatea romanticilor francezi, acea înviorare a simțului naturii, văzută cînd sub aspect idilic, ca la Gessner, cînd sub aspect byronian, cînd panteist ca în lirica germană. Nici una din acestea nu reprezintă izvorul lui Alecsandri. El este o sinteză originală a unora dintre aceste aspecte, potrivit geniului propriu al lui și al nostru.

Nicăieri nu vom găsi o culegere de poezii în care eroul să fie natura văzută ca în *Pasteluri*, sub aspectul anotimpurilor, al muncii, al idilei și al rodniciei, într-un cuvînt al unei încîntări mereu reînnoite și sub o formă stăpînită în felul poetului nostru.

Dezamăgit de viața politică a vremii, pe care a biciuit-o în comediile sale, el caută un refugiu în singurătate și poezie. Este semnificativă poezia *Serile la Mircești*, această idilă de interior, din fruntea volumului. Ca atîtea alte poezii ale lui, ea este clădită pe opoziția dintre urgia ex-

ternă și consolația lăuntrică. Acel inițial *perdelele-s lăsate* ... ne pare ca gestul simbolic al unei bariere dintre el și lume. Mai cunoaștem o idilă cu același tact inițial: *cu perdelele lăsate stau la masa mea de brad* ... Să apropie cineva de Alecsandri această idilă eminesciană și va diferenția două epoci, două forme sociale deosebite, dar în același timp și două plăsmuiri de adevărată poezie.

După cum legendele n-au răsărit deodată, ci sînt împlinirea unor nevoi de expresie manifestate încă de la început, tot astfel și pastelurile. În tinerețe, gustase poezia idilică, dar sub aspectul convențional, gessnerian, al generației lui Asachi. Încă de la început, în *Doine*, mijește aspirația către o nouă formă idilică, în cadrul naturii noastre. Iată, bunăoară, în *Crai nou*, figura fetei ducînd pe creștet cofița cu apă rece de la izvor. Simți tresărind blocul de marmoră din care, după douăzeci de ani încheiați, avea să răsară figura neuitată a *Rodicăi*.

Ca să pătrundă cineva noutatea sintezei lui V. Alecsandri, este de ajuns să observe comparativ ce au devenit la poetul nostru elementele anacreontice de evocare a primăverii, așa cum circulau în poezia generației anterioare, atît la noi cît și într-alte literaturi.

Pentru a-l diferenția de cea mai însemnată dintre literaturile sud-dunărene, cea neo-greacă, relevez poezia lui Iacob Rizos Rangabe cu titlul *Primăvara*, publicată în ediția de la 1836. În ea se află o parte a elementelor care s-au cristalizat altfel în *Concertul în luncă*. După obișnuitele introduceri care arată trecerea iernii și bucuria întregii naturi, apar pe rînd la Rangabe, în spirit horațian, podoabele primăverii. Vioreaua se ivește, crinul își înalță fruntea, iar trandafirul este încoronat ca rege al florilor. Codrul și-a închegat haina de frunze și de flori. În cadrul acesta, „cîntăreața pădurilor" (perifraza este caracteristică pentru gustul vremii) ne încîntă și anunță amoruri. Cum vedem, este o dublă întrecere între flori și între păsărele, centrul de organizare a poeziei fiind pe linia anacreontică: Venus ascute săgețile lui Amor, Tirsis se întîlnește pe frageda iarbă cu Chloe.

Față de acest amestec convențional de imagini, poziția lui Alecsandri este aceea a formei stăpînite, care simplifică, rînduiește, subordonînd totul celei mai vii dintre impresii, farmecul auditiv. Peste feeria simetric înfăți-

șată a florilor și a vietăților, se înalță în final concertul privighetorii:

Gînditoare și tăcută luna-n cale-i se oprește.
Sufletul cu voluptate în extaz adînc plutește,
Și se pare că s-aude prin a raiului cîntare
Pe-ale îngerilor harpe lunecînd mărgăritare.

Ce păcat că nu ne putem opri la măiestria formală a Pastelurilor. În forma stăpînită proprie lui — cele mai multe sînt voit mărginite la patru strofe — ești uimit să descoperi o mereu reînnoită diversitate de mijloace expresive. Și aceasta nesilit, ca naivitatea poetului condus de geniul limbii. După sonorizarea din *Concertul în luncă*, unde între altele, toate versurile sînt, ca în italiană, sfîrșite vocalic, iată imaginea sumbră a toamnei secondată de repetata acumulare de grupuri de consonante din versurile:

Soarele iubit s-ascunde, iar pe sub grozavii nori
Trece-un cîrd de corbi ernatici prin văzduh croncănitori.

Între vocalizarea din a *îngerilor harpă* și această contractare de acumulări consonantice, toată gama armoniilor și opozițiilor de culori și sunete se desfășoară adesea nesilit. Cel instinctiv înzestrat sau chiar științific pregătit pentru receptivitatea valorilor expresive ale limbii noastre, este cu neputință să nu trăiască adevărate încîntări. Cînd în acest juvaer care este *Iarna*, simte nevoia de a evoca albul cîmpiilor, pe fondul cărora se zărește pustia înfățișare a satelor, iată cum, în strofa a treia, contrastul dintre culori este secondat de opoziția dintre vocale. Primul vers este o alternanță între constanta repetare a vocalei *a* accentuat și întreita repetare a celorlalte vocale accentuate, de timbru întunecos.

Tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare...

S-ar zice o anunțare a opoziției dintre primele două versuri ale strofei și ultimele două, cu acea dezolantă acumulare de sumbră culoare, susținută de repetarea vocalei *u*:

Tot e alb pe cîmp, pe dealuri, împrejur, în depărtare,
Ca fantasme albe plopii înșirați se pierd în zare,
Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,
Se văd satele pierdute sub clăbucii albi de fum.

Conturul desenului sobru stă în concordanță cu acea selecție a culorilor, expresivă prin simplitatea ei. Nicăieri nu întîlnești diagonala liniei care se pierde în infinit, nici chiar în *Bărăganul*, unde inițial se afla o astfel de viziune, dar pentru care a simțit apoi nevoia încadrării. Ca mijloc de a încheia spațiul estetic, acele concentrate versuri finale, care subliniază cînd un aspect consolator, cînd un amănunt de viață menit să animeze peisajul.

Poezia munților apare rar, ca și poezia mării, cea pretutindeni prezentă la Eminescu. Este aici o concordanță între deosebite aspecte ale viziunii lui Alecsandri: după cum marile elanuri titanice ale lui Eminescu lipsesc în poezia lui, tot astfel și aceste coordonate, care sînt aspectele nemărginite ale naturii, imensitatea mărilor și măreția munților. Cînd cîntă marea, el vede în ea mai ales izvorul de întinerire.

O poezie astfel alcătuită era firesc să devie expresia unui cald sentiment de iubire pentru pămîntul țării. Pe linia aceasta, aleg două momente: întoarcerea din străinătate a poetului tînăr și același sentiment de bucurie, exprimat mai tîrziu de poetul acum în vîrstă, cu patru ani înainte de stingerea lui. Deosebirea de imagini de la o epocă la alta este însăși deosebirea de expresie de la tinerețe la bătrînețe. În poezia *Întoarcerea în țară,* ești izbit de acumularea unor amănunte: muchiile de prăpăstii, corbii, sania, mugurul alb, lupii etc... și totodată dualitatea sentimentului — gîndul la iubită împletit cu fericirea întoarcerii. Sentimentele contaminate stau alături, fără să se rotunjească în chip fericit într-un tot.

Mai tîrziu, cînd se desăvîrșește separarea motivelor și se estompează trăsăturile concrete, așa încît devin purtătoarele sentimentului văzut în esența lui, se naște poezia *Țara* din 1886, un adevărat imn de preamărire. Cu toate că se strecoară unele strofe de prisos, poezia stă mărturie de continua creștere a expresivității poetice. Realizarea artistică de tinerețe a lui Alecsandri este alta decît aceea de maturitate și de bătrînețe. El însă rămîne același, cum același rămîne în toate epocile lui un Grigorescu. În pîn-

zele de mai tîrziu ale acestuia, sînt unele estompări de culori care măresc farmecul. Dacă în literatura lumii nu găsesc pereche lui Alecsandri, în schimb el are corespondență în plastica românească. După cum poetul cuvîntului îmbină atmosfera literară a apusului cu glasurile trecutului și cu poezia pămîntului românesc, tot astfel marele poet al penelului săvîrșește sinteza dintre tehnica Occidentului și peisajul țării. La ambii, aceeași formă stăpînită și același echilibru între conturul desenului și farmecul culorii. Ei rămîn marii anunțători ai stilului românesc de sinteză între răsărit și apus.

Cei care au intuit și au exprimat asemănător sufletul pămîntului românesc, era firesc să meargă pe aceeași cale în actualitatea politică și socială; poetul, cu o amploare și felurime interzisă pictorului prin înseși granițele artei lui.

Reprodus după vol. D. Caracostea, *Critice literare*, II, Fundația pentru literatură și artă, „Scriitori români contemporani", București, 1944, pp. 40—46.

[MIHAI EMINESCU]: — TEHNICA EXTERIOARĂ

(Fragment)

Conceptul nostru modern de poezie ne împiedică azi să studiem versificaţia ca o valoare de sine stătătoare. Rime bune sau rele în sine nu sînt şi toate legile aspre pe care le puneau tratatele de altădată, alcătuite de altfel de gramaticieni, dovedeau lipsa unei adevărate înţelegeri a liricii. Dacă putem folosi prin analogie termenul de muzică, atunci poezia nu e muzică muzicală, ordine de sunete supuse legilor acustice, ci muzică de idei, sub regimul coherenţei subconştiente a imaginilor. Nu se poate spune niciodată că un poet are geniu dar că versificaţia e rea, fiindcă versul dezacordat este el însuşi un element al suavităţii lirice. Atenţia pe care o dă omul didactic corectitudinii metrice provine dintr-o iluzie, din aceea că rima plină e mai sunătoare decît celelalte, ca un gong de mare diametru printre mici sonerii. Însă în realitate o rimă bogată poate trece neobservată, iar una oloagă să uimească şi aceasta din cauză că valoarea rimei e în atîrnare de accentul ideologic, către care se îndreaptă ca mareea toate imaginile versului. E cu putinţă o rimă mai regească decît *candelabre-calabre?*

Cortul regal e splendid! Duzini de candelabre
Revarsă-a lor lumină pe-o masă ce se-ntinde
Sub table încărcate de scule şi merinde
Şi sticle largi cu vinuri spaniole şi calabre.

Şi totuşi aceste versuri ale lui Alecsandri nu sînt mai frumoase. E în ele o elasticitate, un aer pompos prelung şi declamator în mijlocul căruia rima amuţeşte, mai ales că trîmbiţoasele *splendid* şi *spaniole* au acoperit sfîrşitul cu zgomotul lor. În schimb o rimă banală, participială, dă la Eminescu două versuri de neuitat:

Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre plutește cu aripi ostenite...

din cauza, greu de analizat de altminteri, a absorbirii urechii și a gîndului într-o ordine de sunete și imagini concurente, închipuind lovirea eternă a apei în zgomote surde *pes...*, *slo...*, *vàluri*, *rep...*, *pas...*, *plu...*, *ost...* și lupta inegală a două aripi împotriva a mii de valuri.

Rima

Că rima nu e altceva decît un accent al ideii, reiese din încercarea atîtor poeți de a o desființa în linie generală, pentru ca urechea să fie odihnită, atunci cînd dintr-o dată, spre iluminarea metaforei, rima iese neașteptată în cale. Așa face (urmînd o veche tradiție) Leopardi, ca să păstreze meditațiilor lui toată gravitatea. Rimele bune dau de altfel întotdeauna o impresie de truculență și jovialitate și cei mai mari poeți n-au fost nicidecum și îndemînatici împerechetori de rime.

Rămînînd dar hotărît că ultimele două silabe sînt întîi de toate cozile ideilor din vers, iar nu podoabe independente, și că ele sînt mai însemnate pentru poziția lor decît pentru rimă, Eminescu nu putea fi un căutător de rime din preocupări muzicale. Versificația și deci și rima par cu atît mai uimitoare cu cît logica sintactică e mai prozaic simplă. Eminescu e poetul care, cum am văzut[1], trece o frază dintr-un vers într-altul ca pe o ață prin mărgele, fără s-o încurce. Spre a se putea mișca în voie, fără jertfirea sintaxei, îi trebuiau rime pe toate părțile de cuvînt. De obicei rimăm înlăuntrul spețelor gramaticale, substantiv cu substantiv de același sufix, infinitiv cu infinitiv, participiu cu participiu, genetive cu genetive (*desime-întunecime*, *merge-șterge*, *dezgolit-sosit*, *vieții—tinereții)*, ceea ce dă frazei o cadență artificială. Pe Eminescu tînărul, rima l-a încurcat în chip vădit, din cauza îndărătniciei lui substanțiale, de unde și desimea rimelor rele în acea vreme. Gîndul de a-și alcătui un *Dicționar*

---

[1] Se referă la capitolele anterioare ale lucrării *Opera lui Mihai Eminescu* (vezi G. Călinescu, *Opere*, vol. 12—13, Editura Minerva, 1970) *(n. ed.)*.

de rime de aci pornește, de la dorința de a găsi la trebuință partea de cuvînt utilă logicii sintactice, fără a fi nevoit să dividă fraza. *Dicționarul* nu urmărea rima bogată, ci aducerea la rimă a oricărui cuvînt. Însă fiindcă verbul, stînd cam spre mijlocul frazei, cade la rimă, verbul trebuia rimat, dar cu altceva decît cu un verb la același mod și timp, pentru a se înlătura ritmarea retorică a discursului. Punerea verbului în starea de a rima cu alte părți de cuvînt crede Eminescu a o căpăta astfel[2].

Rime compuse

În limba românească sunt cîțiva timpi compuși, care se pot inverte, adică răsturna.

Acești timpi sunt:

Perfectul-compus: am făcut=făcut-am.

Viitorul: voi ara=ara-voi.

Un vechi plus-quam=perfect: am fost venit=venit-am fost.

De observat este că toți timpii inverși formează tonic un singur cuvînt, pe cînd în șirul normal formează asemenea tonic atîtea cuvinte pe cîte părți are. *Am fost venit* sunt trei cuvinte deosebite, *am făcut,* două cuvinte, pe cînd *venit-am fost, venit-am, veni-voi* sunt tonic un singur cuvînt. Pe cînd formele obișnuite în graiul viu de astăzi sunt analitice și s-ar putea reprezenta prin a+b+c, vechile forme inverse s-ar putea reprezenta prin Cx. Măreția acestor cuvinte contopite din mai multe consistă în două lucruri: 1) Cuvîntul, reprezentînd o singură unitate tonică, tonul cade pe *o* silabă din cuvîntul care cuprinde înțelesul material al întregului; 2) În acest nou întreg sunt cuprinse dintr-o dată atît materia cît și relațiile de timp, persoană, număr, proprietate; 3) Părticelele ce reprezintă au fost odată intonate. Pierzînd tonul prin inversiune, ele păstrează o urmă a lui — cantitatea de ex.: *îl va opri,* numai *op* e intonat, celelalte au accent, în *opri-l-va* numai *ri* are accent, *va* are cantitate.

Același lucru se-ntîmplă cu pronumele scurtate.

Același cu verbul auxiliar scurtat *'s* (=sum, sunt).

Nu ca negație e totdeauna intonat. Pierzînd pe *u* înaintea unei vocale el mută accentul cuvîntului: *n-áud* (rim[ează] láud) n-avem (navem).

[2] Ms. 2307, f. 148 urm.

dat. îmi îţi îşi îi *i* e sprijin fonetic cînd ele sunt izolate

acc.	mă	te	'l	o
plur.	ni	vi	vă	li
	ne	vă	îi	le
posesiv		'mi (meu, mea)		
		ţi (tău, ta)		
		şi (său, sa)		
		ne (noastră)		
		vă (vostru, voastră)		
		le (lor)"		

Poetul dă mai încolo exemple (din care alegem) de timpi compuşi cu pronume:

„arat-am
lăsatu-mi-sa aratu-mi-am aratu-i-am
lăsa-m-oi lăsatu-m-am
lăsa-mi-oi
lăsa-mi-voi
place-l-vor" [. . .]

Dacă răsfoim dicţionarul lui de rime (ms. 2265, 2271, 2272, 2273, 2274), ne izbesc îndeosebi rimele cu compuşi[3]. *Ce-am da* rimează cu *trufanda, jur da* cu *prezida*, la finalul *aş da* ni se propune în rimă *ce-aş da, darda* rimează cu *n-ar da, horda* cu *n-or da, Silva* cu *opri-l-va, Deva* cu *cade-va, clisa* cu *lovi-s a, Chatam* (oraş englez) cu *înturnat-am, Russo* cu *pus-o, Tasso* cu *las-o* sau am *tras-o, despotici* cu un *zlot ici, sfredel* cu *concede-l, Agesilaos* cu *pe şeau-s, baniţi* cu *bani-ţi, Catul* cu *să nu-l, Caracăl* cu *coacă-l, lăcăţi, băţ* cu *fă-ţi, dă-ţi, Moldavei* cu *îmbla-vei, diluvii* cu *nu vii, spăl* cu *dă-l, Babel* cu *întreabă-l, masa-mi* cu *mas-am, Miriam* cu *dormire-am, Dido* cu *inchide-o, Marco* cu *îmbrac-o, Vasco* cu *casc-o, Plato* cu *iat-o, «andiamo»* cu *distram-o, Cesar* cu *pare-s-ar, Thales* cu *ale tale-s, scule* cu *nule-s, zapis* cu *ale Papi-s* sau *satrapi-s, Paris* cu *mari-s, Ţepeş* cu *începe-şi, Argus* cu *lar-*

[3] Uneori *rime équivoquée*, aşa cum o făceau retoricii Renaşterii (*rimailleurs-rime ailleurs, Sénèque-ce n'est que*). Cf. Morçay, *op. cit.*, p. 84.

gu-s, Eracles cu *racle-s, petreceți* cu *plece-ți, Chios* cu *de cu zio-s.* Umbla apoi să găsească rime potrivite pentru *ara-le-am, ara-i-am, paré-v-am, întreba-ne-am, paré-le-am* adică în *aleam, aiam, evam, aneam, eleam;* precum și pentru *luminați-or, pare-ț-or, orbi-ț-or.*

Aceste rime uimitoare nu sînt, precum se vede, totdeauna corecte. Noi zicem *cădea-va, largi-s* (la singular *largu-i). Lovi-s-a (s-a lovit)* e un moldovenism, foarte multe vorbe sînt apoi nume proprii și cîteodată chiar cuvinte străine. Asta e dar metoda lui Eminescu și uimirea se naște din chiar aceste anomalii. Moldovenismele nu sînt la poet indicii de regionalism ci mijloace, cînd e cazul, de a găsi o rimă. El ia orice-i iese în cale, hotărît să nu se întoarcă înapoi cu fraza, s-o lase să alerge înainte fie și printr-o rimă scîrțiietoare, ca o roată legată cu sfori. Iată, străbătînd dicționarul, și alte rime: la *-bà* avem: *abbà, disbumbà, incumbà, Barnabà, turbà, incubà, holbà,* la *-aba: baba, geaba, laba, Kaaba, Sabba, taraba, Bassaraba, boaba;* la *-eba: gheba, Teba, gleba;* la *-alba: salba, Galba, codalba;* la *-îmba: strîmba, drîmba.* Mai urma să găsească rime în *ajba, -amba, -ujba (cujba, slujba), -elba (Elba, selba), -omba, -umba, -arba, -erba, -irba, -orba, -urba, îrba, -uba (buba, Kuba, hruba), -isba (Sofonisba, Thisba), -azba, -ezba, -izba, -ozba, uzba-ča (tocea, pacea), -acea, -ecea, -alcea, -ilcea, -olcea, -ulcea (dulcea, Tulcea), -akcea, ancea (lancea, Vrancea), -icea, -ircea, -opcea, -urcia -ada (cada, lada, Elada, Iliada, Troada, zapada, Grenada), -dà, (cedà, ai da, trufandà), -agda, -aida, -așda (ce-aș da), -alda, -elda, -ilda (pilda, Matilda, Clotilda), -olda (holda, Leopolda), -ulda (Fulda), -amda, -umda (nu-mi da), -anda (banda, Wanda), -enda (blenda, zenda), -inda (ghinda, Linda) -onda (blonda, Trebizonda), -unda (unda, Kunigunda), -uea (geluea, cetluea), -èun (schièun, mièun, vrèun), -èmuri (ghemuri, zemuri, vremuri), -ieri (creieri, grieri, trieri, scrieri, descrieri, cutrieri), -ilva (opri-l-va, Silva), -eva, (cade-va, Deva, Eva), -atam (înturnat-am, Chatam), -isa (lovi-s-a, clisa, Tissa), ólii (mólii, școlii, solii, polii, Anatolii, centifolii), -uso (pus-o, Russo), -aso (las-o, Tasso), -estre (Clitemnestre, ferestre, campestre), -estor (Nestor, quaestor), -eciu (Tigheciu, spech, pleci), -uici (puici, țuici), -àlici (încalici, italici), -òlici (catolici, colici), -itici (mefitici, politici), -òtici (spasmotici, un zlot ici), -édel (sfredel, concede-l), òbul (robul, Agathòbul), -ul (pătul,*

Catul, să nu-l), -căl (Caracăl, coacă-l), -urg, (Licurg, Demiurg, amurg, curg), -olo (acolo, Apollo, Frollo, Gorgonzolo), -àso (tras-o, Tasso, Cimboraso), -ap (țap, proțap, dulap), -ep (încep, cep, Alep, Dieppe, șlep, crêpe), -up (lup, calup), -aos (adaos, Menelaos, pe șeau-s), -ùgoș (Lugoș, Glugoș), -ipet (Egipet, țipet, scripet, sipet), -uști (guști, huști, ciuști), -àniți (baniți, bani-ți, draniți, graniți), -răț (băț, jăț, fă-ți, dă-ți, lacăți, învăț, plăți), -ulfa (julfa), -olga (Volga), -reale (cereale, Monreale, boreale), -fale (triumfale, Omphale, scofale), -erpe (sterpe, șerpe, Euterpe), -ispe (prispe, Crispe), -ambre (ambre, Alhambre, antișambre), -ipso (eo ipso, Calypso), -nez (suspinez, Inez), -ide (Druide, Ohride, Atride, Peleide), -alde (Theobalde, Heralde), -elde (Lichtenfelde, Van de Welde), -ilde (pilde, Matilde, Clotilde, Mechtilde), -olde (holde, Jolde, șolde), -îlde (Mogîlde), -fine (Bonfine).

Cu toate aceste pregătiri, atenția lui Eminescu nu merge la rimă. Cele mai multe rime sînt banale, căpătate prin împerecherea a două elemente de același fel, substantiv cu substantiv *(luminare-cărare, odaie-văpaie, ură-măsură, neființă-voință, cucoane-saloane)*, genitiv cu genitiv *(sorții-morții, spoielii-cafenelii)*, adjectiv cu adjectiv *(vergin-senin, dreaptă-înțeleaptă)*, verb cu verb, la felurite timpuri sau moduri, la prezent *(luneci-întuneci, încheagă-descheagă, crește-se-lățește, întinde-cuprinde)*, subjonctiv *(să-și deie-s-o ieie)*, la viitor *(va drege-vor înțelege)*, la participiu *(ascuns-nepătruns, pierdute-necunoscute, smerită-nezărită)*, la gerundiu *(surizindă-pălindă)*. Sînt, firește, și rime cu elemente deosebite, substantiv cu verb *(aramă-cheamă), participiu cu substantiv (înțeles-eres)*, adjectiv cu substantiv *(străbune-minune)*, adjectiv cu verb *(ferice-zice)* dar sufixele sînt comune și uneori chiar incomplete. Nu e nici o greutate să rimezi în românește *vergin* cu *senin*, *poezie* cu *magie*, *foc* cu *noroc*, *mușcat* cu *dat*, *mea* cu *ierta*, *seculare* cu *amare*, *rău* cu *său*, *liră* cu *respiră*, *semănat* cu *palat*, *morminte* cu *sfinte*, *palate* cu *vizitate*, *duce* cu *cruce*, *mut* cu *lut*, *dureri* cu *plăceri*, *stîng* cu *plîng*, *mare* cu *fiecare*, *primăveri* cu *dureri*, ori *lanuri* cu *limanuri*. Afară de aceasta lipsește uneori rima, fără ca de altfel să se bage de seamă, ca aci:

După ce atîta vreme
Laolaltă n-am vorbit,

Mie-mi pare că uitarăm
Cît de mult ne-am fost iubit.

Cînd nu lipsește, se poate întîmpla să fie cu totul rea: *poezii-zei, port-revăd, înstelată-îmbălsămate, înșelăciune-rugăciunea, rugătoarea-mare, 'nvinuirea-iubire, rază-luminoasă, însemnează-numeroase, descifra-grea, române-senine, argint-cînt, extaze-pază, părete-se vede, contra lumei-să-i zugrume, amărăciunea-opune, ivit-gît, însă-împinse, luxoase-apasă, nefaste-vastă, gînd-sfînt, toacă-treacă, inima lui-copilul lui, popoară-rară, tău-meu, băț-dispreț, piesă-adese, drept-deștept.* Pornind de la înlocuirea posibilă moldovenește a lui *e* final cu *ă* în anume cazuri *(cară, discoasă)*, Eminescu rimează pe *e* cu *ă* chiar și acolo unde procesul nu poate avea loc. În nici un chip *nefaste* n-are a deveni *nefastă*, fără a se confunda cu singularul. O observaţie care s-a dovedit rodnică, dar numai pentru el, l-a dus la constatarea că anume consonante (*r*, *ș*, *ț*, *z*), cînd se află sub accentul tonic asurzesc vocala următoare, așa încît discordanța ei să nu mai ajungă la ureche. De aceea el va rima fără grijă *primăveri-cer, îngheț-mergeți, vizionari-amar, giganți-lanț, zbor-nori, furtunoși-roș, înger-plîngeri, ninsori-popor, braț-disperați, roș-cuvioși, cazi-obraz, colț-bolți, îngheț-dimineți, părinți-prinț, disculț-mulți, păreți-isteț, lanț-berbanți, altar-Avari, înspumați-sat, cireș-ieși, coji-răboj, spaț-scăpați, lanț-amanți, lași-drăgălaș, săgeți-măreț, obraji-paj, înveți-preț, sunător-nori, soț-toți, șezi-îngenunchez, ceriu-dureri.*

Strălucirea rimei eminesciene nu vine din bogăție, ci din raritatea ei (căci formal ea poate fi imperfectă), precum și de la locul unde a apărut. Pentru a înțelege valoarea ei trebuie citat versul întreg de care cuvîntul rimat se ține ca o rădăcină.

Printre cele mai memorabile sînt rimele cu compuși:

— Nu voi tată, să usuce
Al meu suflet tînăr, **vesel;**
Eu iubesc vînatul, jocul;
Traiul lumei alții **lese-l.**

*

Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă **deie-și** —
Dar ea samănă celora îndrăgiți de singuri **ei-și.**

*

Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i
Și-l visez cînd cu-a mea mînă al tău braț rotund îl pipăi.

*

Îmbrăcîndu-te-n veșmîntu-i,
Lepădînd viața lumii,
Vei spăși greșala mumii
Și de-o crimă tu mă mîntui.

*

Pe-atunci erai Tu singur, încît mă-ntreb în sine-mi
Au cine-i zeul căruia plecăm a noastre inemi?

*

Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem chemarea-mi asculta-vei?

*

A ta iubire c-un suspin arat-o...
Pe veci pierduto, vecinic adorato!

*

Teiul vechiu un ram întins-a...
Peste dînsa

*

Să găsești că ei sunt genii și să-i lauzi și să nu zici
Cum că muzica e proastă, dacă surzii ajung muzici

*

Dar deodat'-un punct se mișcă... cel dintîiu și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...

*

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l,
Ce-o să aibă din aceasta pentru el, bătrînul dascăl?

*

Visurile tale toate, ochiul tău atît de tristu-i,
Cu-a lui umed-adîncime toată mintea mea o mistui...

*

Dar oricît ele sunt de sus,
Ca tine nu-s, ca tine nu-s!

Cu cît cercetăm mai de aproape versurile eminesciene, cu atît se relevă mai mult rostul cu totul mecanic al rimei. Eufonia este a silabelor înșile și rima n-are alt scop decît să lege un vers de altul. Rimele greșite sînt adesea mai prelung sunătoare decît rimele bune. Cuvintele în sine, rare fie prin ele înșile, fie că aduse întîia oară la rimă, sînt muzicale. Ele sînt aci ca o pleoscăire ultimă a versului, aci ca o îndepărtare treptată de pași, lemnoase ori prelungi ca arama. Luate în sine cuvintele acestea au o tremurare lirică proprie, fără nici o legătură cu acordul de rimă, ceea ce dă de bănuit că pe ele trebuia să cadă accentul ideal: *este-veste, mic-nimic, cerb-proverb, caier-aer, castele-stele, aur-laur, culci-dulci, Maur-aur, cald-scald, unde-pătrunde, scumpe-rumpe, arde-barde, fereasta-creasta, oaie-'nmoaie, painjen-stînjen, negru purec-să-l purec, ornic-vornic, Garrick-șoaric, rece-trece, chiară-ghiară, lină-plină, vale-prăvale, așteptarăți-pismătareț, spijă-grijă, lumești-acești, rău-ilău, lemn-semn, măriri-Lear, taină-distaină, dregi-întregi, piept-îndărăpt, capăt-scapăt, vechi-urechi, șele-jele, arc-monarc, vîntul-cuvîntul, biserici-feerici, creier-greier, cercuri-Miercuri, tineri-Vineri, încarcă-barcă, sufăr-nufăr, singurei-tei, jeratic-singuratic, rochii-ochii, măsuri-mătăsuri, de-oglinzi-întinz, obraz-să caz, farmă-larmă, laiți-opaiț, ușă-cenușă, puf-zăduf, pîntec-cîntec, scutur-flutur, sprinten-pinten, biserici-clerici, albă-salbă, stoluri-poluri, prietini-cetini, Universul-viersul, vatră-latră, orb-corb, lungă-dungă, vargă-largă, herb-Cerb, fragi-dragi, ariniști-liniști, ape-aproape, tîmple-împle, umăr-număr, painjiniș-furiș, pod-rod, cuiu-să puiu, lampa-cleampa, picuri-nimicuri, smult-mult, ierbi-cerbi, zaplaz-azi, adaos-repaos, curmă-urmă, însemnavei-așa vii, gîrle-azvîrle, de pildă-Clotildă, liniști-iniști, este-oneste, pericul-ridicul, vin-o-alin-o, cer-Eșchișer, cronici-ironici, Malta-alta, cunoști-oști, oaspe-Istaspe, grindeni-pretutindeni, suliți-uliți, caut-flaut, rapsozii-Irozii, o să cer-juaver, funii-minciunii, cuget-buget, calpă-talpă, brazi-talaz, muma-bruma, trestii-acestei, cutrier-grier, țepeni-depeni, musteți-isteț, înțelegeri-degeri, Corregio-înțelege-o, toate cele-stele, pas-pripas, se făcu-acu, teferi-luceferi, străbate-mi-patimi, Săcele-acele, săracul-racul, în cale-și-galeși, geam-te-am, ceartă-artă, iarăși-tovarăș, plăcè-„nu știu ce", văzum-nu știu cum, suie-nu e, vindic-indic, nesațiu-Horațiu, adaos-Menelaos.*

Firește că alcătuirea *Dicționarului de rime* a deschis ochiul lui Eminescu asupra tuturor împerechierilor posibile. Însă cheia muzicii lui nu e numai asta. *Văzum* rimează foarte rău cu *nu știu cum* și silaba finală nici nu e rară. Atenția este atrasă de arhaicul *văzum* și de expresia familiară *nu știu cum. Painjiniș* stă destul de rău cu *furiș*, însă cuvîntul e plin de sfîrșiri molatice. Iar în cîte o strofă rima se reduce la un vag acord de vocale, în vreme ce căderea și întoarcerea versului dezgolește ritmic rima aceasta turtită și totuși de neuitat:

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbé
E un adînc asemen é
Uitării celei oarbe.

Contemporanii au învinovățit pe Eminescu și de proastă cadențare a versurilor. Mai tîrziu Macedonski își va face un punct de onoare de a pune accentul fără greș[4]:

„Întrucît privește accentul, aș fi putut de asemeni să mă eliberez de multe greutăți printr-o falșă întonare a cuvintelor:

Domnul **Ștèfan viteaz** *mare*
(V. Alecsandri)

Lacúl coló *-și revarsă* **apèle** *lui dorminde*́
(Eliade)

Austrúl *le suflă coamele pletoase*
(Bolintineanu)

Am căutat dimpotrivă să ocolesc aceste greșeli ce formează niște așa de urîte distonuri.“

Eminescu nu le ocolește, dar face oricum mai puține decît Alecsandri, care întonează cum dă Dumnezeu:

Èra o cîmpie lungă și tăcută,
Lungă ca pustiul **cà** *moartea de mută.*

*

[4] *Poesii*, prefața.

Nè *duceam în cale* **prècum** *visul duce,*
Cà *genii de spaimă,* **cà** *două năluce.*

*

Dè*odată fugaru-mi,* **sforăind** *s-opri,*
El *în depărtare* **trèi** *umbre zări.*

El păstrează, cum și trebuie, și în chip aproape statornic, tonurile pe silaba penultimă prin raport la sfîrșit și la cezură:

U – U – U ∸ U // U – U – U ∸ U

ceea ce-i îngăduie să trateze slobod pe celelalte:

Unii *plini* **dè** *plăcère petrec a lor viață.*

*

Pe voi unde să-nchidă, cînd **îm***pinși* **dè** *durere.*

*

Sfărmați tot ce ațîță **inìma** *lor bolnavă.*

*

Văzduhul scînteiază și **cà unsè** *cu var.*

Dar timbrul versului eminescian, fiind o urmare a lucrării subconștientului, nu-l vom putea niciodată explica prin elemente acustice ca adunări de vocale și consoane și tonuri de anume soi. Cel mult putem cîteodată să determinăm cauza fizică a unor zgomote care ne încîntă. Astfel în versul:

Căci va muri cînd **nú** *va avea la ce trăi . . .*

noua cadență vine dintr-o disociere de elemente gramaticale. *Nu,* căzînd sub accent, se dezlipește de verbul în suita căruia sîntem obișnuiți să-l așezăm (nu va *aveà*). Fără să se fi produs o abatere de la legea accentului această soluție uimește, cu atît mai mult cu cît ideea însăși de negație e întărită. În alt vers:

Povestea-i a ciocànului ce cade pe ilău

întîiul emistih a fost mărit cu o silabă, iambul prefăcîndu-se în dactil și toată fraza muzicală a luat mers trohaic

U / – U / – U / –́ U U // U – / U – / U –

cu vădit efect onomatopeic.[5] Totul vine nu dintr-o muncire cu silabele, ci din aptitudinea generală de a păstra vorbirii legănarea și ordinea prozaică, pe deasupra versurilor, în ciuda lor chiar, călcînd peste cesură și încălecînd pe versuri, ca în aceste rînduri în care vorbele se izbesc ca ulmii, una într-alta, înăbușind fîșîirea în mijlocul unui șir:

Ne-om răzima capetele — unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm . . .

Strofa

Nici metrica eminesciană nu este așa de deosebită încît prin ea să explicăm ceva. În tinerețe, urmînd obiceiul vremii, strofele sînt mai bogate, neprevăzute, chiar extravagante. La maturitate poetul este vădit în căutare de strofe inedite. Însă versurile lui bune le-a scris în metrii și strofele obișnuite ale timpului, folosind „iambii suitori, troheii, săltărețele dactile".

Venere și Madonă e scris în versuri alcătuite din 8 picioare trohaice;

– U – U – U – U // – U – U – U – U

E de observat că acest metru nu-i decît dublarea versului de 4 picioare trohaice, ceea ce și îngăduie îndoirea lui. În forma lungă el are o tradiție în literatura română, căci Dosoftei versifica cu el moliftele:

De la prăvuite buze, de la inemă spurcată
De la necurată limbă, de la suflet plin cu gozuri,
Primește-mi ruga, Hristoase, nu mă urni de la tine.

---

[5] Compară cu verbul din *La Sofia* de Sihleanu: „Cînd scumpa ta imagine din mine ar peri?"

Deși poezia germană îl cunoaște și ea:

Nächtlich am Busento lispeln, bei Cosenza, dumpfe Lieder . . .

poetul nostru l-a luat de la Gr. Alecsandrescu și mai ales de la V. Alecsandri care-și compune *Pastelurile* mai ales în acest metru:

Pe-un canal îngust ce curge ca un șerpe cristalin,
Se înșiră chioșcuri albe cu lac luciu smălțuite,
Tot ce-i nobil, avut, mare și puternic la Pechin
În răcoarea lor plăcută duce zile fericite.

Versurile de 15—16 silabe sînt așezate și la Eminescu în catren în ordinea *a b a b*:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme și vorbea în poezii,
O! te văd, te-aud, te cuget, tînără și dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.

În *Noaptea, Sărmanul Dionis, Înger și demon*, ordinea rimelor este *a b b a*:

Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin;
Dintr-un colț pe-o sofă roșă eu în fața lui privesc,
Pîn' ce mintea îmi adoarme, pîn' ce genele-mi clipesc;
Lumînarea-i stinsă-n casă . . . somnu-i cald, molatic, lin.

Modelul îl aflăm tot în Alecsandri:

Apoi veseli, cu-a lor pradă, se pun hoții zburători
Cînd pe mîndre paravane de mătasă diafană,
Cînd pe crengi, cînd pe basinuri de albastră porcelană,
Unde viu se joacă-n față pești cu solzii lucitori.

În *Epigonii, Memento mori* (cu *Egipetul*), versurile trohaice alcătuiesc o sextină cu ordinea *a a b c c b*:

Cînd privesc zilele de-aur a scripturelor române,
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mîndre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,

Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,
Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări.

Alecsandri înfăptuiește numai în parte condițiile acestei strofe în *Odă ostașilor români*. Prototipul e la Gr. Alecsandrescu (*Unirea Principatelor*):

În antice monumente am văzut ades sculptate,
Acvila ce poartă cruce, Zimbru țări-nvecinate,
Subt o mînă, o coroană, întrunite figurînd;
Și în vechea capitală, o măreață mînăstire,
După lupte sîngeroase, monument de înfrățire,
D-al Moldovei **Domn** *clădită, stă trecutul atestînd.*

În *Călin* și cele cinci *Scrisori* (I, II, III, IV, V) versurile trohaice sînt îmbinate, *a a*, ca la Platen:

Sangen's, und die Lobgesänge tönten fort im Gotenheere;
Wälze sie, Bussentowelle, wälze sie von Meer zu Meere!

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n luminare
Doar ceasornicul urmează lung' a timpului cărare.

Numai așezarea tipograficească ne face să nu vedem că foarte multe din poeziile eminesciene sînt scrise în această strofă (*Făt-Frumos din tei, Crăiasa din povești, Lacul, Povestea codrului, Singurătate, Pe aceeași ulicioară, Kamadeva, După ce atîta vreme . . ., Pajul Cupidon, O rămîi . . .*). Îndoitura este numai aparentă, căci a doua pereche de rime nu există:

— Blanca, află că din leagăn / domnul este al tău mire,
Căci născută ești, copilă, / din nevrednică iubire.

*

O rămîi, rămîi la mine, / te iubesc atît de mult!
Ale tale doruri toate / numai eu știu să le-ascult.

Sînt și strofe de versuri trohaice de cîte 4 picioare în care îndoitura e reală. Astfel în *Floare albastră, Povestea teiului*, avem două rime așezate așa: *a* **b** **b** *a*:

În zadar rîuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire

Și cîmpiile Asire
Și întunecata mare.

Strofa este obișnuită în poezia germană și o aflăm, de pildă, la Platen (*Lieder u. Romanzen*):

Deinen Rätselblick zergliedern,
Könnt'ich's; doch vergebne Mühe!
Ahnst du nicht, wie sehr ich glühe,
Oder willst du's nicht erwidern?

O are (pe lîngă Mureșanu) și Petrino al nostru:

Dar acolo-ntr-o cămară
Este-o fată care plînge,
Ș-a sa lacrimă-i de sînge,
Și durerea-i este-amară.

Altă dată rimele sînt numai alternate (*a b a b*) ca în *Lasă-ți lumea, Dintre sute de catarge:*

Lasă-ți lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie;
De ți-ai da viața toată,
Nime-n lume nu ne știe.

Poezia germană cunoaște și această strofă (Geibel):

Da ich nun entsagen müssen
Allem, was men Herz erbeten,
Lass mich diese Schwelle küssen,
Die dein schöner Fuss betreten.

Glossa, La o artistă, cuprind tot versuri trohaice de 4 picioare în rimă octavă, cu ordinea *a b a b c d c d*, ceea ce înseamnă că de fapt sînt alăturate tipograficește două strofe din tipul de mai sus.

În *Somnoroase păsărele* al patrulea vers a fost înjumătățit (— ∪ — ∪), ordinea rimelor rămînînd tot *a b a b*:

Somnoroase păsărele
Pe la cuiburi se adună,
Se ascund în rămurele —
Noapte bună!

La *Freamăt de codru* strofa are 5 versuri de 4 picioare și un bimetru trohaic, cu ordinea *a b c c b a a*:

Tresărind scînteie lacul
Și se leagănă sub soare;
Eu, privindu-l din pădure,
Las elanul să mă fure
Și ascult de la răcoare
Pitpalacul.

După ce atîta vreme conține în strofa de 4 versuri (numai cu două capete rimate) cîte două versuri scurte de o silabă:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪ — ∪ —

După ce atîta vreme
Laolaltă n-am vorbit
Mie-mi pare că uitarăm
Cît de mult ne-am fost iubit.

În *Peste vîrfuri* rimele sînt restabilite în chipul *a b b a*:

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic codru sună.

Strofa cu versuri de 8 și 7 silabe e răspîndită în poezia germană (Herder, Goethe) însă cu rime împletite (cum o are și Alecsandri). O găsim totuși și în felul de mai sus, bunăoară la Lenau (*Vermischte Gedichte*):

Ist die Form auch festgeschlossen
Immer noch ist's kein Gedicht,
Wenn um den Gedanken nicht
Stetig sich das Wort gegossen.

Cel mai lung metru iambic eminescian este cel de 14 silabe care e discontinuu, pentru că cezura cade după o silabă singuratecă:

∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ — ∪ // ∪ — ∪ — ∪ ⊥ ∪

fapt care îngăduie îndoirea lui. *Împărat și proletar* e scris cu acest metru în strofe de cinci versuri în ordinea *a b a a b*:

Pe bănci de lemn, în scunda tavernă mohorîtă,
Unde pătrunde ziua printre ferești murdare,
Pe lîngă mese lunge, stătea posomorîtă,
Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită
Copii săraci și sceptici ai plebei proletare.

Modelul l-a găsit Eminescu în Boliac sau în Alecsandri (*Veneția*, [*Lăcrămioare*]):

Cînd ochii mei înoată în gingașa lumină
Ce tainic izvorăște din ochii tăi frumoși,
Atunci orice durere în sînul meu s-alină
Ca marea tulburată ce-adoarme și suspină
Sub ale nopții blînde luceferi mîngîioși.

Dacă dăm aceeași rimă celor trei versuri interioare, căpătăm strofa din *Strigoii*:

Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,
Între făclii de ceară, arzînd în sfeșnici mari,
E-ntinsă-n haine albe cu fața spre altariu
Logodnica lui Arald, stăpîn peste Avari;
Încet, adînc răsună cîntările de clerici.

În *Mureșan*, *Se bate miezul nopții*, *Melancolie*, *De cîte ori iubito*, *Rugăciunea unui dac* aceleași versuri sînt rimate două cîte două (ca în *O seară la Lido* de Alecsandri), cu deosebirea că în *Rugăciune* perechile sînt strînse într-o sextină:

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.

În *Povestea Magului* versurile alcătuiesc octave (*a b a b a b c c*).

Departe sînt de tine, *Despărțire*, *O mamă*, *Din valurile vremii*, *Nu mă înțelegi*, *Apari să dai lumină* sînt scrise în metru iambic de 13 silabe, cu rimă binară, adică în metrul de mai sus scurtat de o silabă:

U – U – U – U // U – U – U –

Departe sînt de tine și singur lîngă foc,
Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc.

Iambice sînt firește endecasilabicele versuri ale sonetelor (*Veneția, Iubind în taină, Trecut-au anii, Oricîte stele*). *Atît de fragedă, Te duci ..., Cu mîne zilele-ți adaogi*, au strofe de cîte 4 versuri iambice de cîte 9 și 8 silabe cu rime alternate *a b a b*:

U – U – U – U – U
U – U – U – U –
U – U – U – U – U
U – U – U – U –

Atît de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireș,
Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.

Poezia germană cunoaște această strofă și n-ar fi de mirare ca Eminescu s-o fi împrumutat de la Lenau:

An ihren bunten Liedern klettert
Die Lerche selig in die Luft;
Ein Jubelchor von Sängen Schmettert
Im Walde voller Blüth und Duft.

Două strofe lipite dau octava poeziei *Diana* (*a b a b c d e d*). .

Cu o silabă mai puțin de fiece vers obținem strofa *Luceafărului*:

U – U – U – U –
U – U – U – U
U – U – U – U –
U – U – U – U

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

S-a dus amorul, *Cînd amintirile*, *Ce e amorul*, *Şi dacă . . .*, *La steaua* sînt scrise în această strofă pe care o întrebuinţase şi Ioan Văcărescu în *La pravila ţării*:

Şaptesprezece înconjor
Semne de rodnicie,
Acvila ce-a venit în zbor,
Din Roma la Dacie.

O întîlnim şi la Alecsandri:

Măreţ e bradul munţilor
Ce-n codri înverzeşte
Şi pe noianul mărilor
Ca urieş pluteşte.

Strofa este însă proprie poeziei germane şi o găsim la toţi (Herder, Goethe, Platen, Lenau, Storm etc.), de pildă la Lenau:

Den Dichter sicht man aus der Nacht
Der Eichen selig schwanken;
Er taumelt heim mit seiner Tracht
Unsterblicher Gedanken.

Prin scurtarea cu o silabă a versului al doilea şi al patrulea căpătăm strofa din *Pe lîngă plopii fără soţ*, *Din noaptea*:

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ – ∪ –

Pe lîngă plopii fără soţ
Adesea am trecut,
Mă cunoşteau vecinii toţi —
Tu nu m-ai cunoscut.

Astfel schimbată, strofa se întîlneşte şi la Alecsandri (*Pescarul Bosforului*), dar întîi de toate la Goethe:

Hoch auf dem alten Turme steht
Des Helden edler Geist,
Der, wie das Schiff vorübergeht,
Es wohl zu fahren heisst.

Cînd ne uităm de aproape băgăm de seamă că cele două versuri inegale formează un singur vers de 14 silabe continui

(∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪).

De ce nu-mi vii e compus din catrene iambice de cîte 4 picioare cu rime perechi, *a a b b*:

∪ – ∪ – ∪ – ∪ –
Vezi, rîndunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-așează bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

În *Mai am un singur dor* strofele sînt mai complexe, fiind alcătuite din cîte 2 versuri din 3 picioare iambice și din alte două care nu sînt decît adonicul cu o silabă de anacruză înainte. În acestea din urmă avem un dactil și un trocheu:

∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ –
∪ – ∪ ∪ – ∪
Mai am un singur dor
În liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării.

Neprevăzutul combinației arată epoca în care Eminescu umbla să născocească noi ritmuri.

Dodecasilabicul *Mortua est!* e dactilic:

∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪
Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopot în orele sfinte.

Metrul (rectificat) și chiar ideea izvorăsc din poezia lui V. Alecsandri, *Pe albumul d-nei Z.*:

Sînt ore de jale fără mărginire,
Cînd sufletul simte dor de pribegire

Și-ar vrea ca să treacă de-al lumii hotar,
Scuturînd din aripi al vieții amar.

Sara pe deal e scrisă într-un vers dactilic destul de curios și care aduce aminte de invențiile metrice nebunatice ale lui Platen:

— U U — // — U U — U U — U

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc', stelele scapără-n cale,
Apele plîng clar izvorînd în fîntîne;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Cel mai scurt metru dactilic din poeziile cunoscute este în *Stelele-n cer*, a cărui strofă pare născocită:

— U U —
— U U — U U
— U U — U U
— U U —

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor
Pînă ce pier.

După cît vedem, Eminescu a folosit deopotrivă metrul trohaic și cel iambic pentru a exprima prin ele atît starea idilică, plutirea pe deasupra lucrurilor, cît și sarcasmul. E adevărat că trohaicul de 8 picioare cu care începuse, îi va folosi spre sfîrșit ca vers al vehemenței și al invectivei. Dar și iambii din *Împărat și proletar* și cei din multe sonete sînt mușcători, și nu-i de mirare, fiindcă iambul e în poezia franceză metrul satiric. Deosebirea de calitate dintr-un vers și altul vine din mișcarea sufletească, greu de analizat. Cînd spiritul e molcom, stins, versul de 8 picioare e răsucit în două:

Cînd cu gene ostenite
sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează
lung-a timpului cărare.

Cînd e năvalnic, declamator, îndoirea nu se mai poate face din cauza mutării tonului gramatical, care ne trage cu el.

De ce pana mea rămîne în cerneălă,
mă întrebi?

*

Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea?
Un lanț...

*

Las' să leg a mea viață de a ta...
În brațu-mi vino.

Trohaicul de 15—16 silabe constituie astfel versul declamator și polemic, fără a rămîne specializat pentru aceasta, căci poetul l-a întrebuințat totdeauna chiar și pentru stări line.

În tinerețe Eminescu versifica mai zgomotos, cu o plăcere mai mare a clinchetului exterior. Modelele lui dovedesc cîmpul lecturilor. Strofa din *Junii corupți* (iambi, 14 și 16 silabe, *a a b c c b*):

La voi cobor acuma, voi suflete-amăgite,
Și ca să vă ard fierea, o, spirite-amețite,
Blestemul îl invoc,
Blestemul mizantropic cu vînăta lui gheară,
Ca să vă scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară
Cu fierul ars în foc...

e aceea predilectă a lui Cezar Boliac (avînd-o și Depărățeanu) dar împrumutarea trebuie să se fi făcut de la Gr. Alecsandrescu (*Rugăciunea*):

Al totului părinte, tu a cărui voință,
În lumi ne-nființate ai dăruit ființă,
Stăpîne creator!
Putere fără margini, izvor de veșnicie,
Al căruia sînt nume pămîntul nu îl știe,
Nici omul muritor!

Tot de la Alecsandrescu vine și strofa din *Amorul unei marmure* (iambi, 14 și 6 silabe, *a b a b*):

Oștirile-i alungă în spaimă înghețată,
Cu sufletu-n ruină un rege-asirian,
Cum stîncelor aruncă durerea-i inspumată
Gemîndul uragan.

Iat-o în *Cînd dar o să guști pacea . . .*:

Crezi tu că pentru tine răsare sau sfințește
Acel uriaș falnic, al zilei domnitor?
La patrie, la lume, la tot ce pătimește
Nimic nu ești dator?

Strofa e comună, Sihleanu, Macedonski însuși o compuneau.

Mai curioasă e strofa din *Amicului F.I.*, compusă din 4 versuri de cîte 10 sau 9 silabe în ordinea *a b b a*. Versul nu e altceva decît lipitura a două dactilice adonice:

– U U – U // – U U – U
– U U – U // – U U – [U]

V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul,
Precum cu toamna frunzele trec
Buza mi-e rece, sufletul sec,
Viața mea curge uitînd isvorul.

S-ar părea că, trecînd peste acordarea deosebită a rimelor, modelul e în *Armoniile intime* ale lui Al. Sihleanu:

Ah! Mult îmi place cînd toamna vine
Să fiu afară la deal, la vii,
Să văz butucii plini cu ciorchine
De struguri rumeni și aurii.

O călărire în zori cuprinde două feluri de strofe. Întîiul e pe temei dactilic (*a b a b*):

U – U U – U U – U U – U
U – U U –

A nopții gigantică umbră ușoară
Purtată de vînt,
Se-ncovoie tainic, se leagănă, zboară,
Din aripi bătînd.

și are săltarea caracteristică lui Bolintineanu:

Albele fecioare cu coame dorite
Colo dănțuiesc:
Ca fluturi ce scutur aripi poleite
Pe crinii ce cresc.

Se găsește și la Alecsandri (*Mărgăritărele*), cu scoaterea uneori a silabei de anacruză sau cu spondeizarea cîte unui dactil. De la Alecsandri însă putea să provină a doua strofă de 6 versuri trohaice (*a a b c c b*):

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ — ∪

De-ai fi, dragă, zefir dulce,
Care duce
Cu-al său murmur frunze, flori,
Aș fi frunză, aș fi floare,
Aș zburare
Pe-al tău sin gemind de dor.

Iată-l pe Alecsandri (care de altfel nu-i singur, căci strofa o are și Depărățeanu după Ronsard, Chiabrera, Hugo):

Și din horă, din zburare,
Fiecare
Cu-o zîmbire salută
Pe-a saraiului regină
Ce-n lumină
Danțul răpide-l purta.

Versul dactilic din *O călărire în zori*, scurtat de o silabă, așa cum îl face Alecsandri:

∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

Pe patul durerii un tînăr rănit . . .

combinat într-o strofă de 5 versuri (*a b a a b*) cu un vers dactilic de 9 silabe:

∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪

dă strofa din *Speranța*:

Cum mîngîie dulce, alină ușor
Speranța pe toți muritorii!
Tristeță, durere și lacrimi, amor,
Azilul își află la sînu-i de dor
Și pier, cum de boare pier norii.

În *Misterele nopții* cele 5 versuri ale strofei (*a b a a b*) sînt de cîte 4 picioare trohaice:

Cînd din stele auroase
Noaptea vine-ncetișor
Cu-a ei umbre suspinînde
Cu-a ei silfe șopotinde,
Cu-a ei vise de amor.

Și această strofă e a lui Alecsandri:

La Veneția mult duioasă
Duios zboară gîndul mieu,
Cînd, în noaptea-ntunecoasă,
Pe simțirea-mi dureroasă
Se abate dorul greu.

Versurile de 4 trohaice din *La o artistă* sînt așezate într-o octavă (*a b a b c d c d*) care înfățișează două catrene alăturate:

Ca a nopții poezie,
Cu-ntunericul talar,
Cînd se-mbină, se mlădie
C-un glas tainic, lin, amar,
Tu cîntare întrupată!
De-al aplauzelor fior,
Apărînd divinizată,
Răpiși sufletu-mi în dor.

E strofa care-i plăcea lui C. Bălăcescu:

Cu ce rîvnă, ce credință
Ei de toate îngrijesc!
Și cu cîtă sîrguință

Toate spre bine-ntocmesc!
Ghiozdanul la subțioară
Ca să-l duci e lucru greu.
Ce era odinioară,
Nu mai este, fătul meu.

În *De-aș avea* aceleași versuri sînt perechi (*a a b b c c*). Versul din *La Bucovina* și *Ce-ți doresc eu ție*:

— U — U — U // — U — U — U

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie...

amintește *Groza* de Alecsandri,

El să fie Groza cel vestit în țară.

În *La Heliade* versurile iambice de 14 silabe sînt adunate într-o sextină (*a a b c c b*) în care descoperim două terține, după un chip care e al lui Depărățeanu (*Doruri și Amoruri*, XLIV).

Printre postumele lui Eminescu se găsesc felurite strofe, unele sucite, care dovedesc studiul său muzical, puține împrumutate, cele mai multe vădit fabricate. Printre iambice întîlnim terțina:

Tinzîndu-ți mîna, o priveai cuminte,
Mișcai zîmbind a tale roșii buze,
Șoptind încet, ca-n vis, la dulci cuvinte...

și chiar octava ariostescă (*a b a b a b c c*):

În valea stearpă, unde stînci de pază
Înconjurau măreața adîncime,
Clădi palat din pietre luminoase,
Grădini de aur, flori de-ntunecime;
Iar drumul văii pline de miroase
Afar' de el nu-l știe-n lume nime,
Acolo s-a închis frumoasa fată,
Ca nici o rază-a lunei să n-o bată.

Germanii, după italieni, au cultivat octava (Schiller, Goethe, A. W. v. Schlegel), dar de ce oare Eminescu n-ar

fi luat-o de-a dreptul de la epicii italieni, de la Ariosto, să zicem, care începuse a fi tradus în românește?

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese io canto,
Che furo al tempo che passaro i Mori
D'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
Seguendo l'ire e i giovenil furori
D'Agramante lor re, che si diè vanto
Di vendicar la morte di Troiano
Sopra re Carlo imperator romano.

Iată două strofe originale, într-una intrînd și dactili:

U – U – U – U
U – U – U –
U – U –
U – U –
U – U – U – U // U – U – U –

Pînă nu te văzusem
Nici nu știam că sînt,
Dar te-am privit
Și am simțit
Că decît fără tine, mai bine în mormînt

*

U – U – U – U
U – U – U –
U – U – UU – U
UU – UU – UU –

Auzi prin frunzi-uscate
Trecînd un rece vînt;
El duce viețile toate
În mormînt, în adîncul mormînt.

Scurtînd ultimul vers al strofei din *Luceafărul*

(U – U)

căpătăm această combinație:

Văzîndu-te atît de des
Frumoasa mea amică,

Din toată viața n-am ales
Nimică.

Strofa din *Adio*:

De-acum nu te-oi mai vedea,
Rămîi, rămîi cu bine!
Mă voi feri în calea mea
De tine...

e probabil și ea împrumutată din autorii germani. Iată Geibel (*Lieder als Intermezzo*, XXXI):

Im Wald, im hellen Sonnenschein,
Wenn alle Knospen springen,
Da mag ich gerne mittendrein
Eins singen.

În ochii tăi citisem conține un adevărat metru iambic de 4 picioare, așa cum făcea Auguste Barbier („La Marseillaise répondait"):

U – U – U – U // U – U – U –
U – U – U – U // U – U – U –
U – U – U – U –
U – U – U –

În ochii tăi citisem iubire dinadins
Și-n calea vremii steaua mea
O clipă s-a aprins.

Horia e scris în dodecasilab pe temei trohaic, iar *Miron* în octosilabi așezați într-o strofă de 9 versuri cu ordinea *a b a b c c d c d*, așa cum întîlnim în poezia franceză (Rousseau). Mișcarea însă pare a veni de la Lenau (*Mischka an der Theiss*). *Unda spumă* și anume stanțe din *Călin-Nebunul* au această formă înfrînată:

– U – U – U – U
– U – U – U

Unda spumă, vîntul trece
Cu suflarea-i rece
Peste marea ce suspină
Tristă dar senină.

Neprevăzută e însă aceasta:

– U – U –
– U – U –
– U – U –
– U –

Ochiul tău iubit,
Plin de mîngîieri,
Dulce mi-a lucit
Pînă ieri.

Studiul clasicilor a avut ca urmare mai mult decît cunoscuta *Odă (în metru antic)* (strofă saficǎ) și hexametrele din *Mitologicale*. Eminescu alcătuiește, într-un chip cam nebunatec, strofe noi. Cînd unei strofe alcaice îi înlocuim versul al treilea ca un adonic și-i scurtăm de o silabă pe al patrulea, se naște acest lucru (însemnat pentru condițiile limbii române):

U – U – U – U U – U –
U – U – U – U U – U –
– U U – U
– U U – U U – U U –

Căci nu-i iubire, ură de-asemeni nu-i,
Și ce rămase, umbra simțirei e,
Marmura lumei:
Netedă, palidă ca și ea.

Am văzut de altfel că Eminescu se încercase în asclepiadeea B și în alcaicul adevărat.

Sub înrîurirea poeziei latine trebuie să fi compus el următoarele ritmuri dactilice:

U – U U – U U – U U – U
U – U U –

Cînd luna urcă o palǎ luminǎ
Prin merii în floare-nșirați în grădină,
La trunchiul unuia pe tine te-aștept
Visînd de deștept.

— U U — U // — U U — U
— U U —

— Tu ești o undă, eu sunt o zare,
Eu sunt un flutur, tu ești o floare,
Tu ești o noapte, eu sunt o stea,
Iubita mea.

*

U — U U — U U —
În lacul cel verde și lin
Resfrînge-se cerul senin

Dacă acum, încheind, ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape nici una. Școala o cere și trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăși. Din ea tragem încheierea că Eminescu căuta vorbe noi, că silea formele gramaticale, că făcea rime și strofe inedite, că se străduia să-și creeze o limbă proprie. Dar cine nu face asta? Ce poet român (și e destul să pomenim pe Alecsandri) nu și-a studiat mijloacele? Firește, Eminescu, poate mai mult, însă iese de aci încheierea greșită că forma (care nu e decît o abstracțiune) este o realitate de sine stătătoare. Dar un vers e mai săltăreț, altul e mai moale, într-un loc scrîșnesc consonantele, în altul se scurg vocalele, toate acestea nu explică nimic, fiindcă nu se poate explica un soi de fenomene printr-altul, muzica spiritului prin muzica acustică. Un om care se uită în cutia prăfuită a unei violine și la degetele osoase ale instrumentistului n-a priceput prin aceasta cîntecul. Poezia nu are un sens decît în ea însăși și orice altă documentație privește numai biografia operei, care va fi și ea folositoare în chipul ei. Altcum ajungem pe nesimțite la judecata falsă că poezia se naște din respectarea unor anume condiții obiective, a unor legi, de unde ar reieși, că urmînd acele condiții, adică „studiind bine forma", cineva e în stare să facă poezii bune. Însă toate materialele și uneltele lui Eminescu n-ar da nimic în mîinile altuia, fiindcă izvorul tainic al

efluviilor eminesciene e ascuns undeva, departe, în pădurea subconștienții lui. Acest aer ascuns al liricii sale trebuie găsit și gustat, descris și mărit, fără alte senzațiuni decît acelea născute din respirarea lui, pentru ca spiritul nostru să-i simtă densitatea și să poată pluti în el.

Reprodus după vol. G. Călinescu, *Opere*, 13, *Opera lui Mihai Eminescu* (2), Editura Minerva, București, 1970, pp. 616—643.

ALEXANDRU MACEDONSKI: POETICA

Deși a devenit cu desăvîrșire evident că nu toată estetica lui Macedonski se reduce la o simplă „poetică", este în afară de discuție că ideile literare ale poetului converg, din ce în ce mai nuanțat, mai precis și mai „modern", către o teorie organică a poeziei, desparte punctul cel mai înalt atins de o conștiință estetică românească în cuprinsul literaturii secolului al XIX-lea. Pînă la formularea unor definiții fundamentale, noțiunea de poezie la Macedonski va trece inevitabil prin mai multe etape, parcurgînd o serie de faze tranzitorii, chiar accidentale. Toate sînt lăsate progresiv în urmă, căci ne aflăm în fața unei evoluții destul de complicate, care, alături de sensul general de dezvoltare, cunoaște nu o dată, și destule interferențe și oscilații. Este însă un fapt de netăgăduit că viziunea despre poezie a lui Macedonski se subtilizează treptat, după ce, la început, îmbracă accepții curente, din arsenalul estetic romantic. De aici poetul scoate în mod inevitabil un număr de principii și poziții de bază. Toate vor coexista, vor merge un timp paralel, pentru ca din interior, dar și sub diferite impulsiuni dinafară, o definiție centrală să se precizeze și, în cele din urmă să se ridice deasupra celorlalte.

Prima definiție lansată de Macedonski, la care va renunța treptat și în mod tacit, dar nu integral și în esență, este netăgăduit aceea a „*poeziei sociale*". Formula, de o rezonanță nouă, se opune sub toate aspectele atît curentelor literare ale epocii, cît și esteticii maioresciene. Trebuie însă precizat de la început că ideea „poeziei sociale" este luată de Macedonski într-o accepție specială, de explicat și așezat în propria sa formație și perspectivă ideologică[1].

---

[1] Pentru detalii, cf. nota noastră la volumul *Poezii*, în *Opere*, vol. I, pp. 403—408.

Mai întîi efectiv militant, în sens social și umanitarist, ideal exprimat în mod deschis chiar în poezia de debut *Dorința poetului* (1870) și într-o serie de recomandări către discipoli[2], programul „poeziei sociale" se transformă repede într-un principiu mult mai general, care constituie una din constantele „esteticii" macedonskiene: poezia ca expresie a conținutului universal uman, teorie pe care poetul o împrumută din romantism și în special, poate, de la V. Hugo (*Un poète est un monde, La légende des siècles*, XLVII etc.). Macedonski își va propune atunci, în prefața manifest a volumului de *Poezii* (1882), să scrie „despre *om* și suferințele lui în mijlocul societății", „mai mult despre *om* decît despre frunze". Deci printr-o participare afectivă și ideologică la drama umanității, al cărei purtător de cuvînt poetul devine. În felul acesta, creatorul, fugind de izolare și indiferență, „nu poate să fie reprezentantul unei singure idei, ci . . . el trebuie să reprezinte ideile întregii omeniri". Poetul le cuprinde și le reflectă prin sensibilitate, capacitate de transpunere universală și experiență proprie de viață. „Pentru a cugeta trebuie să suferi, și poetul care n-a suferit nu este un cugetător."[3]. Oricît de mult va evolua Macedonski în direcția poeziei moderne, el nu va părăsi niciodată acest principiu, care nu este de fapt decît reluarea concepției sale fundamentale cu privire la obiectivarea fondului „sincer" al creatorului ca exponent universal:

„*Eul* poetului nu este în *Poezie* personalitatea omului care scrie, ci Eul Omenirii întregi"[4].

Și cum pentru Macedonski, mai ales la acest stadiu, poezia nu vorbește decît „despre *om* și despre suferințele lui în mijlocul societății"[5] („ca și cum poezia n-ar trebui s-o luăm din mijlocul lumii în care trăim"), ne dăm bine seama de ce poezia socială, fiind „relativă mai ales la om în mijlocul societății"[6], reprezintă în fond prima formulă prin care Macedonski teoretizează ridicarea la universalitate, prin poezie, a sufletului uman, scrutat în existența

---

[2] Luciliu, *Notițe literare*, în *Literatorul*, II, 5, 15 mai 1881.

[3] Al. A. Macedonski, *Poezii*, Buc., 1882, pp. IX—XII.

[4] Al. A. Macedonski, prefață, Traian Demetrescu, *Poesii*, Craiova, 1885, pp. VI—VII.

[5] Al. A. Macedonski, *op. cit.*, p. XV.

[6] *Idem*, prefață, Th. M. Stoenescu, *Poesii*, Buc., 1883, p. I, VI.

și pe dimensiunea sa socială. Se înțelege atunci că acest program, de o deosebită gravitate, este diametral opus „poeziei duioșiei“, „lamartinismului“ și poeziei superficial sentimentale, de care Macedonski tinde atît de hotărît să se delimiteze. După 1886, cînd poate fi citită pentru ultima dată, în legătură cu *Ospățul lui Pentaur*, folosită în același sens al *„îmbrățișării totalității* (s.n.) simțirilor și cugetărilor“[7], expresia dispare din vocabularul estetic al lui Macedonski. Dar dacă-l citim atent, observăm că el cere și mai tîrziu eliminarea din poezie a „*eului* meschin al fiecăruia, dragostele de mahala, cîmpul, izvoarele, munții, cerul chiar cu stelele lui nenumărate“[8]. Poetul va rămîne pînă la capăt partizanul ideii că „nimic din ce e omenesc, ca și nimic din ce încape în imperiul cunoștințelor, nu va rămînea străin de adevăratul poet“[9]. Orice altă interpretare a ideii de „poezie socială“ (nu lipsită la Macedonski de oarecare echivoc) nu ține seamă nici de realitatea textelor, nici de spiritul general al concepției sale literare.

Corelativă ideii de „poezie socială“ căreia-i precizează și mai mult conținutul general uman, apare de timpuriu la Macedonski și o altă noțiune-cheie. Este aceea de *poemă*, luată într-un înțeles foarte larg, nu numai ca gen literar, dar și ca definiție globală a poeziei. Și chiar a artei în genere, văzută ca expresie a „vieții“ și a celei mai absolute aspirații de creație, întrupate în *Poema poemelor*[10]. Că idealul rămîne mereu proiecția literară a umanității totale, concepută sub forma unității contrariilor morale, ne dăm seama din definiții foarte limpezi:

«O poemă . . . după mine, trebuie să conțină tot: supărare, suferinți, lăcrimi, disperări, dezgustări, scepticism, filozofie, credință, ironie, amor, înțelepciune, nebunie. O poemă trebuie să fie însăși inima omului. Totul trebuie să întîlnească într-însa în confuziune și pe neașteptate,

---

[7] *Idem, Comentariu general*, în *Revista literară*, VII, 3 martie 1886.

[8] *Idem, Poezia patriotică*, în *Lumina*, I, 43, 29—30 mai 1894.

[9] *Idem, Poezia și poetul adevărat*, în *Universul literar*, XXXII, 31, 31 iulie 1916.

[10] Al. A. Macedonski, *Poema poemelor*, în *Literatorul*, I, 21, 29 iunie 1880.

așa precum este în viața reală. Risul să fie lîngă plîns; ura lîngă amor. De la sublim la trivial, iată ce înțeleg eu prin o poemă, iată ce trebuie să fie ea! Pentru acest cuvînt, ea se compune din tot ce s-a scris și s-a făcut pînă acuma bun sau rău, și se numește poema omenirii.“

Sedus de imaginea pe care romantismul, îndeosebi francez, și-o face despre Shakespeare (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, V. Hugo, *William Shakespeare*) și în mod evident sub emulația lui Musset, autor de „poeme“ (*Namouna* și altele), Macedonski nu putea să nu vadă în opera acestor doi precursori încarnarea propriului său ideal „poematic“.

„O poemă trebuie să fie ceea ce a încercat Musset și Shakespeare; într-o poemă nu trebuie să se agite numai o singură pasiune, ci trebuie să se puie în mișcare toate pasiunile și toate sentimentele inimei“[11].

De fapt întîlnim aci, din nou, programul lui V. Hugo *(Toute la lyre!)*, enunțat încă din prefața din 1824 la *Odes et Ballades*, reluat în aceea — celebră — din 1827, la *Cromwell:*

„Tot ce există în lume, în istorie, în viață, în om, totul trebuie și poate să se reflecte sub bagheta magică a artei“[12].

Peste acest fond hugolian, vin să se suprapună și experiențele ulterioare ale poeziei franceze, de la Musset pînă la Banville, la fel de adept al „poemei moderne“, definită exact în același spirit[13]. Și de peste tot Macedonski, receptiv prin propria sa structură la astfel de idei, primește îndemnul unei cît mai largi cuprinderi poetice a realității, unei cît mai integrale reflectări artistice a umanității. Poetul are chiar tendința să asimileze noțiunea de „omenire“, punct de intersecție al tuturor contrastelor

---

[11] *Idem, Curs de analiză critică:* III, *Despre poemă,* în *Literatorul,* II, 1, 15 ianuarie 1881.

[12] Victor Hugo, *Théâtre* I, *Cromwell,* Paris, Hachette, 1880, p. 43.

[13] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française,* Paris, Charpentier, p. 129, 131.

posibile, cu aceea de „realitate", nefiind, sub acest aspect, exagerat a se vorbi de „realismul" lui Macedonski. În tot cazul, *om, viață, realitate, poemă* sînt și rămîn pentru poet de la început pînă la sfîrșit noțiuni mai mult sau mai puțin sinonime. S-ar zice că Macedonski este chiar obsedat de ideea „poemei", ca expresie integrală și complexă a umanității, contemplată în timp și spațiu, în extensiune și adîncime. Esența sa ține în același timp de mit și experiență, de viziune poetică și observație rece, lucidă. Este o adevărată sinteză a umanității trăite, așa cum citim nu numai în *Despre poemă*, dar și în *Noaptea de ianuarie*, și ea foarte programatică:

Este o poemă-ntreagă de-a fi plîns și suferit.
. . . .
Este o poemă-ntreagă să poți zice: „Am iubit".
. . . .
Sufletul e o poemă cu un cer nemărginit.

Din acest motiv poetul, tipul poetic prin definiție al umanității, este un adevărat „microcosm". Un receptacol al tuturor ipostazelor omenirii, focar în care se concentrează întreaga sa intensitate de viață:

„El este reprezentantul tuturor simțirilor și al cugetărilor omenești. În interiorul cugetării el este pe rînd: bun — rău, sublim — vulgar, nobil — trivial, virtuos — vițios, mărinimos — egoist, credincios — sceptic, judecător — criminal, generos — lacom, curățit de pasiuni — simțual. Într-un cuvînt, este însăși Omenirea."[14]

Această concepție rămîne neschimbată pînă la capăt, oricîte noi experiențe literare, în funcție de alte curente, va mai face Macedonski. Chiar și Al. T. Stamatiad, dezbrăcat de afectări și emfaze literare, exprimă „omenirea cît e ea de mare, omenirea ce întinde printr-însul brațele deznădăjduite spre cer"[15].

O concluzie importantă care pregătește la Macedonski receptarea anumitor teorii simboliste, inclusiv ideea de

---

[14] Al. A. Macedonski, prefață, Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. VI.

[15] *Idem, Pe drumul Damascului*, în *Literatorul*, XXVII, 1, 29 iunie 1918.

„corespondență“, privește modalitatea estetică a „poemei“ ca atare. Expresia vieții în toată varietatea aspectelor sale face, nu o dată, ca delimitările tradiționale, didactice, dintre genurile literare să devină înguste și fără sens. „Poema“ nu poate fi încadrată, nici subordonată unui singur gen. Ea „trebuie să le conție pe toate“. „Elegie, satirism, filozofie, lirism, descripțiune, realism, amor și idealism, trebuie să intre și să se confunde într-însa, strîns contopite, fără ca, cu toate acestea, unitatea operei să dispară.“[16] Un astfel de program al unității artei introduce în viziunea estetică a lui Macedonski un nou element romantic[17], reluat și de parnasieni ca Leconte de Lisle[18], apoi de Banville, partizanii fuziunii artelor și genurilor, ai poeziei ca:

„Artă ce conține toate artele, avînd resursele tuturor artelor“[19].

Ce este poezia în esență pentru Macedonski, la care se constată un permanent proces de evoluție și clarificare estetică, a putut lămuri, în parte, însăși analiza operei, unde iese în evidență un fapt foarte caracteristic: „poezia poeziei“ constituie una din temele de bază ale operei, înrudită cu aceea a geniului și poetului, cu care formează un triptic romantic indisolubil. Dar pentru Macedonski *poezia* nu este numai un *„gen“* literar, o simplă formă de expresie lirică. Ea reprezintă și un stil de existență, un fel de a fi și de a privi lumea și viața, o formă specifică de emoție în fața existenței, o „trăire“, un „avînt“, un „entuziasm“ (toate noțiuni pur romantice). Deci o vibrație de un tip special, euforic, care „angajează“ întreaga sensibilitate a poetului și în modul cel mai profund cu putință. Este o stare emoțională cu totul particulară, o realitate „lirică“ imediată, pentru care — în ultimă analiză — traducerea în cuvinte și versuri nici nu este esențială. De aceea Macedonski, atunci cînd este cel mai consecvent cu sine însuși, refuză (ca atîția alți poeți) să defi-

---

[16] *Idem, op. cit., Literatorul*, II, 1, 15 ianuarie 1881.

[17] Arturo Farinelli, *op. cit.*, II, pp. 235—236.

[18] Edmond Estève, *Leconte de Lisle, L'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, p. 178.

[19] Th. de Banville, *Odes funambulesques*, préface, Paris, Lemerre, 1890, p. 13.

nească precis poezia, s-o analizeze, să încerce să prindă impalpabilul în formule. Adept, în fond, al poeziei ca inefabil, ca *je ne sais quoi,* poetul va susține că „poezia e ceva ce nu se poate determina, nici analiza în esența ei, fiind un produs al fanteziei, al sufletului, o analiză prea amănunțită ar sfîrși cu distrugerea obiectului analizei"[20].

În același timp, la Macedonski poezia constituie și o formă de neaderență și „critică" socială. Din cauze pe care biografia sa ni le explică pe larg (declasare, sărăcie, educație, temperament, vocație literară etc.), Macedonski nu se poate integra societății sale, în mijlocul căreia el apare și care-l împinge tot mai mult la periferie. Și rezultatul este că întreaga sa ținută rămîne, de la început și pînă la sfîrșit, un „scandal", o sfidare antifilistină, profund nonconformistă. Între gustul, ideile, ierarhia, valorile lumii contemporane și ale sale nu există nici o aderență. Acolo unde epoca sa spune interes și calcul meschin, Macedonski spune „avînt" și „entuziasm"; acolo unde burghezia spune „bancher", „politician", „șef respectabil de familie", Macedonski spune Poet, scriindu-l cu majusculă; acolo unde burghezia spune „ban", Macedonski spune Poezie, tot cu majusculă. Din aceste motive, mai mult decît oricare poet, critic sau „estet" român al epocii, Macedonski „divinizează" poezia („scînteie dumnezeiască")[21] luptînd din răsputeri să-i afirme drepturile și valoarea în fața ierarhiei de valori a ordinii vechi, căreia îi aruncă veșnic în față acuzația de a nu prețui îndeajuns Arta, Frumosul și Poezia. El cere hotărît, cu agresivitate chiar, ca poezia să-și redobîndească suveranitatea ce trebuie să aibă în mișcarea ideilor sociale"[22], reînnoind pe un alt plan firul concepției pașoptiste, care vedea în poet un *vates,* acceptat de întreaga colectivitate. Căci poezia, pentru Macedonski, în ierarhia valorilor spiritului, se situează pe primul loc, motiv de „luptă pentru literatură, cartea de noblețe a oricărei națiuni"[23]. Fiind convins că poeții au făcut „mai

---

[20] D. Dl., *Conferința poetului Alex. Macedonski,* în *Rampa,* II, 321, 14 noiembrie 1912.

[21] Alex. Macedonski, *Spre o dreptate literară,* în *Universul literar,* XXXII, 25, 19 iunie 1916.

[22] *Idem, op. cit.,* p. XVI.

[23] Alex. Macedonski, *Proces cu detractorii?* în *Literatorul,* I, 10, 23 martie 1880.

mult pentru omenire decît toată știința rece, decît toate umflările și sforăirile celor care sînt împărații zilei"[24], Macedonski strigă superb și sfidător burgheziei: „Loc poetului".[25]

Cînd trece la definirea în sens strict a poeziei, lăsînd în urmă unele formule anterioare, el relevă, în ultimă analiză, un spirit mai puțin „modernist" decît s-ar crede, dar au unele formulări și nuanțări proprii, pe alocuri paradoxale. Aceasta dă lui Macedonski, uneori, un ton „revoluționar". Cu atît mai mult cu cît poetul își adaptează mereu definiția de bază (neschimbată) la stilul și nuanțele poeticii contemporane. De aici la Macedonski — pe alocuri — un anume aer „estet", de o evidentă și continuă nuanțare a conținutului și subtilizare a expresiei. Acest fapt face din teoria sa poetică o etapă decisivă în evoluția conceptului românesc de poezie, o punte de trecere între „poezia socială", „poemă" — și deci romantism — spre simbolism și în genere spre ideea unei poezii bazate pe imagine, „corespondență", muzicalitate, emotivitate, sugestie și inefabil. Ca peste tot deci, Macedonski evoluează și în poetică. Dar nucleul, asemenea temelor fundamentale din operă, rămîne unul și același, de esență eminamente romantică: „inspirația", lirismul, „focul sacru".

Orice definiție filozofică a poeziei pleacă, în fond, de la o disociere simplă și fundamentală, în planul teoriei cunoașterii, și la fel procedează, în mod intuitiv, și Macedonski. Încadrîndu-se din instinct marii tradiții estetice, care pleacă de la Vico, sau dacă se preferă, de la Baumgarten, poetul separă în mod radical esența activității poetice de cea logică. De o parte, imagine, fantezie creatoare, emotivitate, „percepții confuze"; de alta, concept, rațiune, discursivitate, abstracțiune, idei clare și distincte. Macedonski, în mod evident, vede în momentul poetic un produs „irațional", „alogic", supus *a posteriori* exigențelor tehnicii literare. Dar trebuie să înțelegem bine sensul în care poetul ia aceste noțiuni, stabilind distincții, într-un fel tradițional, și în nici un caz introduse de el în literatura română, întîlnite și la Bolintineanu, Hasdeu, Maiorescu, absolut curente la poeții și la scriitorii secolului al

---

[24] *Idem*, prefață, Aurel Iorgulescu, *Stoguri blonde*, Buc., 1900, p. 20.

[25] *Idem*, prefață, Th. M. Stoenescu, *Poezii*, Buc., 1883, p. IX.

XIX-lea, începînd cu Poe și Baudelaire și terminînd cu Flaubert, Leconte de Lisle, Banville, Mallarmé[26]. La toți, distincția dintre „imagine" și „idee", între „poezie" și „proză" are un caracter axiomatic și despre toți acești autori Macedonski are cunoștințe, i-a citit, a scris cîte ceva despre ei, formîndu-se într-o oarecare măsură în ambianța lor estetică. Atît în țară, cît și în străinătate, poetul întîlnea așadar, peste tot, cam aceleași idei și, în orice caz, același spirit despre poezie, scoase în mod radical din cîmpul operațiilor logice, conceptuale:

„Oricît s-ar susține contrariul — poezia n-are o legătură decît foarte indirectă cu cugetarea, ea nefiind decît o afacere de **imaginațiune. A imagina** *este* **a închipui** *și a închipui nu este* **a cugeta . . .** *O expunere de* **idei**, *fie aceste* **idei** *cît de pasionale și cît de filozofice, nu poate să fie ce se numește* **poezie**, *chiar atunci cînd ea este desfășurată în armonizări produse de ritm sau de rimă . . . Într-un cuvînt,* **a cugeta** *nu este a fi poet. Este a fi cugetător . . ."*[27]

Astfel de disociații, care stau și la baza esteticii lui B. Croce („La conoscenza ha due forme, è o conoscenza *intuitiva*, o conoscenza *logica*")[28], sînt profesate de Macedonski încă din primul an al *Literatorului*, cînd discută *Despre logica poeziei*, în sensul recunoașterii unui principiu „logic" *sui generis*. În timp ce poezia folosește imagini, „cugetarea" mînuiește concepte. Organizarea acestor elemente ia, după împrejurări, calea poeziei sau a prozei, conform unei „logici" proprii, unui principiu specific de organizare. Totul este de o consecvență desăvîrșită și în spiritul adevărului. Căci cine nu admite de la Vico pînă astăzi că „poezia comportă o logică deosebită de a prozei", că „proza se conduce după o logică și poezia după alta"? „Aplicați poeziei logica după care se conduce proza — poezia poate fi logică, dar nu mai e poezie." Și ca demonstrație, poetul citează o serie de metafore, sugestive

---

[26] Pentru detalii și texte, cf. Adrian Marino, *Macedonski și definiția poeziei*, în *Iașul literar*, XVI, 8 august 1965.

[27] Al. Macedonski, *Despre poezie*, în *Literatorul*, XV, 3, 1895.

[28] Benedetto Croce, *Estetica*, settima ed. riv., Bari, Laterza, 1941, p. 3.

în planul poeziei, perfect ilogice în planul rațional (de tipul „soarele care tace"), pentru a încheia că „în poezie se numește logic tot ce este frumos"[29]. În mod analog, Bergson va demonstra, și el, după un deceniu, că „există... o logică a imaginației alta decît aceea a rațiunii, căreia uneori chiar i se opune"[30].

Macedonski merge însă și mai departe și trage ultimele concluzii din principiul de bază. Prin aceasta poetul se dovedește original, și a veni, în 1880, în literatura română, pe atunci cu o tradiție estetică încă nedezvoltată, cu astfel de idei atît de exacte despre specificul poeziei, este un semn sigur că ne aflăm în fața unei personalități de o incontestabilă intuiție a frumosului și a poeziei, care poate face speculații, în spirit independent, la înălțimea celor mai fine și evoluate concepții poetice contemporane. Dacă poezia exclude elementul logic discursiv, constituindu-și o „logică" proprie, atunci devine evident că „logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însăși absurdul". Concluzia este scoasă cu o silogistică impecabilă, premisa minoră fiind permanent înțeleasă în sensul că regimul „logic" al poeziei reprezintă o modificare calitativă a logicii curente, plate, a rațiunii universale. Prin urmare, după Macedonski, „logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim"[31]. Unii teoreticieni contemporani ai „paradoxului poeziei" nu vor gîndi altfel[32].

Animat de o convingere atît de exclusivă despre poezie, pregătită de o întreagă teorie a creației, în care vede numai tensiune lirică și inspirație de cea mai pură vibrație, era firesc ca Macedonski să desconsidere și să arunce cu dispreț tot ce nu corespunde concepției sale despre poezie, începînd cu literatura secolului al XVIII-lea și terminînd cu „basmul versificat, episodul de nuvelă, viața reală ne-

---

[29] Al. A. Macedonski, *Despre logica poeziei*, în *Literatorul*, I, 23—25, 21 iulie — 10 august 1880.

[30] H. Bergson, *op. cit.*, pp. 31—32.

[31] Al. A. Macedonski, *op., cit.*, în *Literatorul*, I, 25, 10 august 1880.

[32] Jacques et Raïsa Maritain, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouver, 1938, p. 13.

fericită și ticăloasa proză"[33]. Partizan exclusiv al „logicei" poetice, la antipodul logicii prozaice, se înțelege că Macedonski trebuie să respingă toate produsele „prozei" cu o invincibilă repulsie:

„*Critica, prin urmare, nu trebuie să strivească între tîmplele strîmte ale logicei, după care se conduce proza, divinul zbor al poeziei. În același timp, am voit să stabilim și pentru poeți* că poezia este în ceartă perpetuă cu logica poeziei (s.n.) *și că poetul trebuie să se ferească întocmai ca de foc de a merge în acord cu ea.*"

În cîmpul poeziei, criteriile logice n-au deci nici o valoare. Mai mult, ele reprezintă cea mai gravă primejdie: aceea de a deveni cenușiu, prozaic, plat, discursiv, indigest. În schimb, dacă este depășit acest prag, al cenzurii logice și al ideilor teoretice nesublimate, atunci inspirația nu mai are plumb în aripi și poate să sfideze pînă la capăt conceptualismul, ariditatea intelectualistă, pur rațională. Din această cauză, în mod ostentativ, făcînd uneori și jocuri de cuvinte sau butade (căci Macedonski ca adevărat poet-estet începe să jongleze cu formulele, sedus de frumusețea paradoxului), el va susține mereu că o compunere dacă este „logică cu desăvîrșire pentru poezie" devine cu „desăvîrșire nelogică pentru proză"[34] și invers.

După o atît de categorică discriminare între poezie și proză, între logică și imaginație — și deci între concept și imagine —, era de așteptat ca gîndirea lui Macedonski să evolueze spre imagism, dar o astfel de dezvoltare nu se constată. Faptul își are explicația sa. Eruptiv, euforic și sangvin în poezie, Macedonski nu poate fi în poetică decît un „entuziast", un „inspirat", un „senzitiv", și în funcție de aceste determinări el concepe nu numai procesul de creație poetică, dar și întreaga structură a poeziei. Poetul, evident, nu exclude „nici imaginea, nici nuanța". Dar în afară de sinceritate și entuziasm nu există poezie. *Imagi-*

---

[33] Al. Macedonski, *Poezie și poeți contemporani*, în *Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 4, 10 noiembrie 1896.

[34] Al. A. Macedonski, *op. cit.*, *Literatorul*, I. 23—25, 21 iulie — 10 august, 1880.

nea, nuanța, totdeauna „subordonate“, „izvorăsc — *cu necesitate* (s.n.) — din cele două“[35].

Trebuie reținut și un alt fapt. Macedonski, oricît de adept al „inspirației“ ar fi, nu este totuși un iraționalist în sens oniric. El nu concepe niciodată imaginea poetică izvorîtă pe căi obscure, din inconștient, vis, sau măcar din haosul imaginației. Temperament viril, cu simțuri foarte vii, acute, poetul are mica sa teorie senzualistă a cunoașterii, după care:

„Poezia, ca și cugetarea, va fi sau nu va fi, după cum simțurile vor exista sau nu. Dacă s-ar face abstracțiune de ele, n-ar mai fi nimic“.

Pentru Macedonski, „simțirea, altfel zis poezia“, sînt noțiuni nu numai corelative, ci și substanțial identice. „Poezia este senzațiunea directă.“ Materialist sub acest aspect, el vine cu explicații curat fiziologice, de unde deduce întreaga importanță a simțurilor în poezie:

„O imagină viu transmisă creierului, ca formă și ca culoare, va produce o întipărire adîncă, va da naștere unui produs intelectual puternic. Și ce se va întîmpla cu imagina se va întîmpla și cu celelalte senzațiuni“.

Prin urmare, rolul simțurilor în poezie nu poate fi decît capital:

„De la buna lor condițiune atîrnă poezia însăși; se poate zice chiar că Poezia nu este decît o exagerare a lor“[36].

Macedonski avea nevoie de această introducere despre originea imaginilor ca să demonstreze una din tezele sale favorite: arta și poezia ca expresie a sensibilității acute, rafinate, a „intensităților nevrozei din noi“[37], temă care pătrunde și în operă (*Masca:* „Nevroza modernă“). Pentru poet este vorba de un fenomen obiectiv, real, cu o cauzalitate precisă:

---

[35] *Idem,* prefață, Aurel Iorgulescu, *Stoguri blonde,* București, 1900, p. 8.

[36] Al. A. Macedonski, *Simțurile în poezie,* în *Literatorul,* XV, 3, 1895.

[37] Al. Macedonski, *op. cit., Viața națională,* I, 4, 30 iunie 1901.

„Scrierile sunt expresiunea temperamentelor. Temperamentele puternice dau scrieri puternice. Este vecinic aceeași chestiune. Numai cei primitori de senzațiuni subtile ce se transpun în opere de artă uimitoare au chemare în ciclul intelectualității.“[38]

De aceea, la Macedonski, poet el însuși de „senzații subtile“, se constată, alături de exaltarea stării de „entuziasm“, și o permanentă subliniere a factorului senzorial, din a cărui rafinare el face una din condițiile de bază ale poeziei:

„Pentru ca cineva să urce culmile amețitoare ale poeziei adevărate se mai cere și o neîncetată dezvoltare a simțurilor . . . o exagerare a regimului senzorial al organismului omenesc“[39].

Calitatea și subtilitatea imaginilor vor depinde în consecință de gradul de acuitate și de finețe al simțurilor. Și încheierea nu poate fi decît una singură:

„Reprezentarea acestei simțiri prin un mod de exprimare special — acel al imaginei, al coloarei și al armoniei — este singura și adevărata poezie“[40].

Foarte preocupat de originea imaginilor poetice, Macedonski se arată mult mai puțin interesat de analiza structurală a imaginii, unitate dialectică între „idee“ (fond) și „formă“. După împrejurări, el apasă cînd pe o latură, cînd pe alta. Astfel, într-o perioadă, sub influența simbolismului care apare la orizont, accentul cade pe „idee“:

„Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii“[41].

---

[38] *Idem*, prefață, Mikaël Dan, *Apus în flăcări*, Buc., 1907, p. 3. Despre „nevroza“ lui Verlaine, cf. *supra*, p. 101. (Trimiterea se face la vol. din care noi am extras fragmentul; n. ed.).

[39] Al. Macedonski, *Poezia și poetul adevărat*, în *Universul literar*, XXXII, 31, 31 iulie 1916.

[40] *Idem, op. cit., Literatorul*, XV, 3, 1895.

[41] *Idem, Poezia viitorului*, în *Literatorul*, 2, 15 iulie 1892.

Alteori se produce o deplasare spre formal, spre sensibil. Și atunci, precizează poetul, „cînd zic imagine, zic formă și coloare“[42]. Evident, senzații, emoții, idei sensibilizate în imagini — cum se spune astăzi — „concret-senzoriale“.

Atenția deosebită pe care Macedonski, din motive temperamentale, apoi teoretic-estetice, o acordă senzațiilor în poezie, îl face să fie receptiv, într-o măsură, la teoria *„corespondențelor“*. Ea este înțeleasă în accepția curentă a epocii, de „sinestezii“ și „audiție colorată“, neexistînd nici un indiciu de intuiția altor „corespondențe“, de tip swedenborgo-baudelairian, bazate pe „analogii universale“ și „simboluri cosmice“. Desigur că, și sub acest aspect, Macedonski aduce o contribuție de prim ordin la modernizarea și nuanțarea conceptului românesc de poezie, dar cît de „simbolistă este proveniența acestor idei în spiritul său rămîne un semn de întrebare. Noțiunea de „corespondență“ între sunete și culori apare încă din secolul al XVIII-lea[43]. Romanticii o propagă pe scară largă, Musset între alții[44]. De aici, ea va trece masiv, prin Baudelaire, la simboliști, anticipați de Rimbaud, Verlaine, René Ghil[45]. Realitatea este că poetul are astfel de intuiții încă din 1880, într-o perioadă cînd nici în Franța aceste concepții nu aveau prea mare circulație și care în nici un caz nu puteau ajunge pînă la el. Exemplele folosite sînt, de altfel, scoase din Racine, din fiziologie, fără ca Macedonski să distingă încă limpede între simpla metaforizare, epitet poetic, asociații și transpoziție senzorială, deci „audiție colorată“ propriu-zisă. Expresia nu este încă folosită, dar noțiunea poetul o avea, deși faptul se neagă[46].

„Sunt experiențe medicale care au dovedit că un om, orb din naștere, auzind sunetul unei trîmbițe, strigă: « Aceste sunete sunt roșii »! În acel moment acel om vor-

---

[42] Jules Combarieu și Alex. Macedonski, în *Muzica*, III, 7—8, iulie-august 1921.

[43] Charles Baudelaire, *L'art romantique* . . ., p. 305.

[44] Arvède Barine, *Alfred de Musset*, 8-e éd., Paris, Hachette, 1922, p. 115.

[45] Henri Morrier, art. *Correspondences*, în *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961, pp. 114—117.

[46] G. Călinescu, *op. cit.*, pp. 464—465.

bea limbajul poeților, deoarece vedea prin ureche. Sunetul era strălucitor pentru auzul său, precum este strălucitoare culoarea roșie pentru ochii noștri."[47]

Cînd teoria devine mai răspîndită în literatura franceză, Macedonski rămîne reticent și mai degrabă ostil, chiar în pledoariile sale în favoarea simbolismului. Făcînd o aluzie directă la celebrul sonet *Voyelles* al lui Rimbaud, el scrie:

„*Sunt, este adevărat, simboliști care cu privire la sunete duc lucrurile prea departe, acordînd literelor nu numai o valoare muzicală, ci și o valoare de culoare. Litera* a *zic aceștia, dă senzația negrului și așa mai departe. Ei sunt microbii genului.*"[48]

Cu toate acestea, marele tumult de senzații vitale evocate în *Le Calvaire du feu* și în *Thalassa* (operă concepută în 1893) trebuia să-i pună, într-o formă oarecare, problema realizării „corespondențelor". Simțind nevoia unei comunicări totale, cu priză directă asupra tuturor simțurilor, poetul ajunge la concluzia că un astfel de obiectiv nu poate fi atins decît printr-o tehnică nouă, care să stimuleze la maximum, în cititor, percepția întregului conținut senzorial al operei, prin asociații și transpoziții în serie. În acest scop, Macedonski trece la transcrierea manuscrisului în cerneluri diferite[49], deși adevărata sinestezie poetică are la bază mai mult senzația auditivă, decît vizuală. Ideea corespondenței dintre simțuri a fost totuși prezentă în spiritul poetului:

„*În ideea autorului, fiecare capitol al epopeei sale trebuie să dea senzațiunea unei colori prin imaginile întrebuințate și fiece capitol va fi tipărit pe o hîrtie de nuanță corespondentă. Pe lîngă aceasta, Alexandru Macedonski rupe cu tradițiunea din trecut, nu se adresează numai la două dintre simțurile cititorilor:* la al văzului și la al au-

[47] Al. A. Macedonski, *op. cit.*, *Literatorul*, I, 23, 21 iulie 1880.

[48] Al. A. Macedonski, *op. cit.*, *Simbolismul*, în *Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

[49] V. G. Paleolog, *Visiunea și audiția colorată sinestetică la Alexandru Macedonski*, Buc., 1944.

zului. *El voiește că al odoratului, ale gustului și pipăitului să intre în aceeași linie cu cele dintîi.*"[50]

Ori de cîte ori poetul va mai vorbi despre „valoarea cuvîntului", de „coloarea ce se poate obține prin sunet"[51] el înțelege prin cromatică valori de ordin emoțional, plecînd de la senzații vizualo-muzicale, organizate în „simfonii de colori", „armonizări", „gradațiuni"[52]. Aceste analogii par a dezvălui că adevăratul fond al „corespondențelor" macedonskiene rămîne mereu de esență muzicală, chiar inefabilă. În ultimă analiză, pentru poet, care are noțiunea cosmosului armonic, viața întreagă se organizează într-un univers muzical, de sunete pure, unde fiecărei senzații îi corespunde un acord simfonic:

„Toate acestea . . . sunt senzații muzicale, este muzică, ori atunci mă înșel cu totul. Astfel, adevăratul rafinat al muzicei va auzi totdeauna sunete în lumină și în culoare: va percepe altele, foarte delicioase și foarte armonioase, prin pipăit și prin miros. Și la fel va descoperi în muzica auditivă gama completă a tuturor celorlalte senzații.[53]

Aruncînd o privire asupra modului destul de insistent în care Macedonski definește *muzica poeziei* — notă importantă, desigur, a conceptului său poetic, dar nu exclusivă — o concluzie se desprinde repede: poetul este, fără îndoială, cel mai filo-muzical estet al poeziei din întreaga noastră literatură pre-simbolistă. Cu o precizare esențială însă: accepția pe care Macedonski o dă valorii muzicale a poeziei se dovedește a fi ceva mai puțin „modernă" decît se presupune și în nici un caz derivată în mod exclusiv și hotărîtor din „simbolism", „instrumentalism" sau „wagnerism". Fără îndoială că aceste elemente apar uneori cu putere în poetica lui Macedonski, de la o anu-

---

[50] Alexandru Macedonski, *Cartea de aur*, Buc., 1902, p. 300.

[51] *Idem*, *Elementul ardelenesc în cultura românească*, în *Biruința*, IV, 161, 28 iulie 1919.

[52] Alexandru Macedonski, *Cuvintele de la urmă*, ms. inedit, datat 20 iulie 1915, copie în păstrarea noastră.

[53] Jules Combarieu și Alex. Macedonski, în *Muzica*, III, 7—8, iulie-august, 1921.

me dată înainte. Dar ele nu fac altceva decît să se grefeze pe o tendință romantică fundamentală, perceptibilă încă din Renaștere. În epoca modernă, marii propagandiști ai muzicalității poeziei sînt, netăgăduit, în primul rînd poeții romantici (Vigny[54] etc.), apoi Baudelaire, pentru care *„la poésie touche á la musique“*[55]. Verlaine cu al său vers celebru din *L'Art poétique: „De la musique avant toute chose“*, este posterior, pentru a nu mai vorbi de discipoli, de „instrumentalismul“ lui René Ghil și ceilalți. În această ambianță romantico-simbolistă, Macedonski își formează, într-adevăr, concepția despre „arta versurilor“. Numai că atunci cînd scoborîm la izvoare și la detalii precise, observăm că poetul, mai ales într-o primă fază, nu numai că nu formulează raportul dintre poezie și muzică în spirit riguros modern, dar ceea ce surprinde, și chiar izbește, este conținutul tradițional, „clasic“ am spune, al teoriilor sale.

Marea preocupare a lui Macedonski în materie de tehnică poetică, în perioada debutului, apoi în primii ani ai *Literatorului,* a fost netăgăduit aceea a *armoniei imitative,* a „onomatopeii“. Procedeul are o foarte lungă tradiție literară și încă din antichitate nu mai constituia nici o noutate[56]. În Renaștere, în clasicism, în secolul al XVIII-lea, apărătorii teoriei imitative sînt numeroși. În 1785, Maurice de Püs publică o *Harmonie imitative de la langue française,* în patru cîntece, în versuri alexandrine, unde preceptele alternează cu exemplele[57]. Dintre contemporanii lui Macedonski, spirite grave, ca H. Spencer, H. Taine, lingviști de talia lui Hugo Schuchardt și Maurice Grammont, studiază fenomenul[58], care nu inspiră „mari copi-

---

[54] Alfred de Vigny, *Journal d'un poète,* notes et commentaires, par Léon Séché, Paris, la Renaissance du livre, p. 153. Diferite texte din Senancour, Banville etc., la Arturo Farinelli, *op. cit.,* I, p. 217; II, pp. 242—243.

[55] Baudelaire, *Les Fleurs du mal* („Projets de prefaces“), Paris, Charpentier, p. 317.

[56] Demetrios, *Tratatul despre stil,* II, 94 (tr. C. Balmuș), Iași, 1943, p. 87.

[57] Henri Morrier, *op. cit.,* pp. 177—179.

[58] Adrian Marino, *Probleme de estetică a limbii la Alexandru Macedonski,* în *Limba română,* XV, 1, 1966.

lării“[59]. Cît privește exemplele poetice, ele abundă, de cules nu mai departe din Bolintineanu, mult admirat în tinerețe de Macedonski.

Sub această emulație, poetul trece la compuneri proprii de „armonii imitative“, parte publicate, parte păstrate pînă de curînd în manuscrise, unde întîlnim preocupări ca acestea: „Armonia imitativă, cînd e bine citită, face mare efect“[60]. Este vorba de cunoscutele versuri sugerînd sunetele clopotului:

Un an, -dînd d-ani le ag-an d-an, -d-ani vani.

sau zgomotele bătăliei:

-Pe loc foc foc flintele.

prezentate în baza unui program poetic de subtilizare a expresiei și de gimnastică a versului:

„Sunt mulți care nedîndu-și seama ce este armonia imitativă nu vor putea să prețuiască truda ce am avut pentru a scrie versurile coprinse într-însa; — încerc într-adevăr să imitez prin întreciocniri de consoane intenționate, sunetele clopotului“[61].

Într-o fază ulterioară, prin depășirea acestor exerciții de pură tehnică și virtuozitate, concepția poetului despre poezie, cuvînt și sunet înregistrează dezvoltări interesante, de incontestabilă originalitate și valoare inovatoare pentru epocă. „Armonia imitativă“ dăduse tot ce putuse să dea, și în prelungirea acestor preocupări spiritul lui Macedonski se arată receptiv la orice altă formulă chemată să perfecționeze expresivitatea versului. *Instrumentalismul* lui René Ghil era, desigur, cel mai apropiat de vederile anterioare ale poetului în materie de „imitație verbală“. De aceea Macedonski îl și adoptă un timp, cu entuziasm, asimilîndu-l și interpretîndu-l în felul său, printr-o anume simplificare și moderare, căci

---

[59] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 465.

[60] Pentru detalii, cf. notele la poeziile *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului* și *Lupta și toate sunetele ei*, în *Opere*, I, pp. 426—430.

[61] Al. A. Macedonski, *Poezii*, Buc., 1882, p. 393.

așa cum își formulase teoria René Ghil, în al său *Traité du verbe* (1886, 1888), ea era cu desăvîrșire inacceptabilă. Care este esența „instrumentalismului"? Plecînd de la fenomenul obiectiv, deși rar, al „audiției colorate", al percepției duble, vizualo-auditive, ilustrat și de vestitul, dar și enigmaticul sonet *Voyelles* al lui Rimbaud:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...,

René Ghil extinde teoria de la vocale (cărora le dă alte valori vizuale)[62], la consoane, asociind totul sunetelor instrumentelor de orchestră. *O*, de exemplu, de nuanță presupus roșie, s-ar acorda „seriei grave a saxofoanelor", *r*, asociat vocalei *u*, ar corespunde „seriei de trompete, clarinete, fluierelor și micilor flaute, de tandrețe, de rîs etc."[63] Că limba are o dublă funcție de semnificație, fonetico-sonoră și logică, este sigur. Că anume cuvinte, în afară de sensul lor noțional, exprimă o nuanță emotivă prin sunetul lor, iarăși, nimic mai adevărat. Numai că totul se bizuie pe o convenție pur arbitrară. Este suficient ca un cititor să perceapă vocala *o* nu roșie, ci galbenă, pentru ca întreaga orchestră colorată a lui René Ghil să-i „sune" altfel, pierzîndu-se orice semnificație emoțională universală și mai ales programată[64].

A cunoscut Macedonski în mod direct aceste teorii, răspîndite la început și prin reviste de mică circulație? Un manifest din ianuarie 1887 (*Ecrits pour l'art*, nr. 1), semnat în numele „grupului simbolist și instrumentalist", de poeții René Ghil și Viélé Griffin[65], a căzut, într-un fel oarecare, sub ochii poetului? Cert este că la Macedonski, de la 1890 înainte, cele două noțiuni încep să apară strîns asociate, semn că ambele programe se contopiseră în conștiința sa. Începînd din acest an, o serie de poezii apar cu titlul sintetic „simbolisto-instrumentaliste" (*Pe sînu-*

---

[62] R. Etiemble, *Le sonnet des voyelles*, în *Revue de littérature comparée*, XIX, 2, avril-juin, 1939, p. 254.

[63] Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 1960, p. 260.

[64] Rémy de Gourmont, *Le II-e livre des masques*, 9-e éd., Paris, Mercure de France, 1920, p. 183.

[65] Textul la Jacques Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, pp. 203—204.

rile, în arcane de pădure etc.). Pentru ca, în 1892, în manifestul *Poezia viitorului*, noua sa orientare în numele „oamenilor ce nu sunt lipsiți de cultură muzicală“ să se dezvolte foarte limpede:

Instrumentalismul *nu este iar decît tot un* **simbolism,** *cu deosebire că* **sunetele** *joacă în* **instrumentalism** *rolul imaginilor*“.[66]

Dar în această interpretare, „instrumentalismul“ este purificat de orice „corespondență“ de ordin vizual, fiind redus la dimensiunile unei concepții am spune „clasice“, care a cunoscut cu mult înainte de René Ghil și simbolism valoarea expresivă a cuvîntului. Este, de altfel, de observat că Macedonski era cu atît mai pregătit să accepte și să formuleze astfel de principii, cu cît el afirmase încă din 1882, că „fiecare literă din alfabet reprezintă un ton muzical“[67]; prin urmare, într-o epocă în care „instrumentalismul“ nici nu se născuse. Poetul vorbește despre „muzica poeziei“, în spirit tradițional, în primul rînd prin intuiție proprie, respingînd — cum am văzut — corespondențele vizuale riscate, de tipul Rimbaud, decretate „microbii genului“. Valoarea expresivă a sunetelor rămîne totuși o idee fundamentală, de ordinul fenomenelor fonetice obiective, cu definiții pe care le vom întîlni și mai tîrziu la foneticieni ca Maurice Grammont[68]:

„Nu este însă mai puțin adevărat că sunetele închise ca **î, u ă** *și sunetele grave ca* **a** *și* **o** *vor deștepta cele dintîi senzațiuni triste și întunecate, iar cele din urmă senzațiuni sonore, dar solemne*“[69].

Cît privește tendința de a vedea în litere note muzicale, precum într-o poezie de tinerețe a lui T. Arghezi, „în care fiece literă se schimbă în notă muzicală“[70], aceasta

---

[66] Al. Macedonski, *Poezia viitorului*, în *Literatorul*, 2, 15 iulie, 1892.

[67] *Idem*, *Poezii*, Buc., 1882, p. XXI.

[68] Maurice Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1933, p. 384.

[69] Al. Macedonski, *Simbolismul*, în *Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

[70] Al. Macedonski, *Poezie și poeți contemporani*, în *Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 4, 10 noiembrie 1896.

dovedește doar atît că poetul asimilase, pe un fond propriu, estetica muzicală a simbolismului, orientată spre „asonanțe, transformarea literelor în valori muzicale"[71], precum în *Pe balta clară:*

Pe balta clară barca molatecă plutea...

Însă Macedonski avea astfel de preocupări acustice (eliziune, „ciocnirea" vocalelor și consoanelor, hiatul), monosilabism, rimă, ritm, accente, cu un cuvînt, de „armonie" și „muzică" a versurilor, încă din 1878—1882, într-un întreg ciclu de articole despre *Arta versului,* deci în afara oricăror influențe simboliste. Cît privește presupusul „formalism" al acestui program, aplicat și ulterior cu prilejul unor poezii ca *În arcane de pădure* sau *Corabia*„ prin „schimbări ritmice înadins alcătuite", „ritm și silabism ... înadins întocmite ... pentru a reda legănarea mării", el este numai aparent. Macedonski cultivă în orice împrejurare unitatea organică dintre cuvînt, luat în dublul său aspect (noțional și fonetic), și emotivitate. Sudura dintre „fond" și „formă" este teoretizată de poet concomitent cu toate exercițiile sale „simbolist-instrumentaliste". Ele reprezintă, într-adevăr, metode noi de sporire a expresivității fondului liric interior, care rămîne în orice împrejurare la Macedonski condiția de bază a poeziei. Dar atît, și nimic mai mult.

Aceste idei despre aspectul „muzical" al artei cuvîntului sînt nu numai foarte acceptabile, dar și de mult timp admise în sfera poetică. Deoarece, la baza întregii teorii, stă un fapt de experiență curentă, acela al „muzicalității" sunetelor, cuvintelor și versurilor, al limbii în genere, fenomen observat încă din antichitate (Gorgias, Dionys din Halicarnas, Filodem din Cadara, Demetrios etc.)[72]. În Renaștere, Bembo și Ronsard recomandă aceeași fuziune a limbajului poetic și al muzicii[73]. La romantici — poeți „muzicali" sub diferite aspecte —, principiul reapare cu

---

[71] *Idem,* prefață la Constant Cantilli, *Bertha,* Buc., 1900, p. 39.

[72] Indicații de orientare, la D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate,* Buc., Casa Școalelor, 1944, pp. 25—26, 148, 152 etc.

[73] Ronsard, *Abrégé d'art poétique français* (1566), în *Oeuvres choisies,* ed. Léo Larguier, Paris, Flammarion, p. 16.

tărie și dificultatea stă doar în aceea a selecționa citatele. Foarte în spiritul lui Macedonski se dovedește concepția lui Vigny, după care versurile, pentru a fi gustate cu adevărat și înțelese, trebuie citite și declamate, numai poeților fiindu-le „permis să le citească cu voce tare". „Orice om care spune bine versurile le *cîntă* într-o oarecare măsură."[74] Există, așadar, o întreagă tradiție acustică a poeziei, ba chiar o artă de „a vorbi" în versuri[75], și cînd Macedonski cere poeților „ureche muzicală"[76], lăudîndu-i cînd „muzica este atît de puternic studiată"[77] el putea spune cel mult lucruri inedite în literatura română, dar și în literatura europeană. Oricum, nimeni nu mai afirmase la noi pînă la el, atît de răspicat încă de la începutul *Literatorului*, că:

„Pentru a scrie versuri trebuie ca cineva să fie deplin stăpîn pe limbă și să cunoască în mod amănunțit toată armonia sau toată nearmonia ce rezultă din întocmirea literelor în cuvinte și din ciocnirea acelor litere și cuvinte între ele. Scara alfabetică, considerată din acest punct de vedere, constituie o adevărată artă muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin, decît muzică." (s.n.)[78]

Desigur că poetul se întîlnea, în acest punct, cu simbolismul, care-i consolidează și-i amplifică ideile cu privire la aspectele estetico-muzicale ale limbajului poetic:

„Sunetele joacă de asemeni în simbolism același rol ca al imaginilor. Alfabetul, de cei care au simțul armoniei, nu poate fi desconsiderat. După cum în muzică, din asocierea mai multor note rezultă un total ce ne cufundă într-un extaz de senzațiuni, tot așa se comportă și literele, accentele tonice și rimele în versificație."[79]

---

[74] Alfred de Vigny, *op. cit.*, p. 51, 153.

[75] Jean Onimus, *L'art de „causer en vers"*, în *Revue d'esthétique*, 2, avril-juin 1965.

[76] Luciliu, *Notițe literare*, în *Literatorul*, II, 3, 15 martie 1881.

[77] Al. Macedonski, *op. cit.*, în *Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 4, 10 noiembrie 1896.

[78] *Idem, op. cit., Literatorul*, I, 23, 21 iulie 1880.

[79] Al. Macedonski, *op. cit., Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

Este însă de netăgăduit că Macedonski evoluase, plecînd, în primul rînd, de la predispoziții și intuiții proprii. Căci, așa cum am văzut, pasiunea pentru „armonia imitativă“ și chiar pentru „muzicalitate“ în sens larg este anterioară fazei simboliste. Prestigiului acestui curent îi aparține însă altceva: accentuarea și subtilizarea ideii de muzicalitate poetică. În plus, o anume deplasare de la melodie spre simfonic, sub influența — mărturisită de altfel — și a „wagnerismului“, curent care începuse să fie la modă chiar în perioada celei dintîi călătorii la Paris a poetului. Unul din primele organe ale simbolismului francez este *La revue wagnérienne* (6 februarie 1885), scoasă de Ed. Dujardin, și este un fapt, precis documentat, că mulți poeți simboliști încep să vadă în muzica lui Richard Wagner expresia simfonică a propriei lor aspirații interioare, inefabile[80]. Chiar dacă asimilarea principiilor acestei muzici va fi totdeauna foarte relativă la Macedonski (spiritul său fiind de structură predominant liric-melodică, nu simfonică), noile teorii trebuiau să-l intereseze îndeaproape, aflat cum este, după 1890, într-o fază de experiențe și de considerabilă lărgire a conceptului de limbaj al poeziei. În cenaclul său, Tudor Arghezi, pe atunci Ion Theo, „citise nu știu ce despre muzica lui Wagner“[81]. Acum el tinde să asocieze simbolismul, instrumentalismul și wagnerismul, fuziune în care el vede *Poezia viitorului:*

„Ca și wagnerismul, simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvînt al geniului omenesc“.[82]

Avem puține dovezi de modul cum Macedonski interpretează și aplică în analizele sale acest nou principiu, dar unele indicii există. Ideea de sincopă, de eliziune și tăcere muzicală de aici pare să-i vină:

„. . . Pauza . . . cîntă ca o poemă, vibrează ca o orchestră wagneriană“[83].

---

[80] Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme,* Paris, Nizet, 1961, pp. 206—208, 325; André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique,* Paris, Gallimard, 1965, pp. 249—286.

[81] Gala Galaction, *Despre Tudor Arghezi,* în *Jurnalul de dimineață,* VII, 221, 16 august 1945.

[82] Al. Macedonski, *op. cit., Literatorul,* 2, 15 iulie 1892.

[83] *Idem, N. Vermont,* în *Literatorul,* XX, 1, 20 februarie 1899.

În adevărata sa esență însă, wagnerismul nu lasă urme adînci în conceptul despre poezie al lui Macedonski, care, nu mult după această perioadă, simte chiar nevoia să-l repudieze, acuzîndu-l de „nevrozare a auzului prin muzicalizare“, de „rupere cu orice reguli estetice“, cu „simetria“ și „rima“, de „exagerare“ și contaminare superficială printre „neofiții literari“[84]. Adevărul este că Macedonski n-a cultivat niciodată în mod exclusiv simpla muzicalitate exterioară, superficială, fie ea „instrumentalistă“, sau „wagneriană“. În absolut toate textele unde discută despre „muzica poeziei“, Macedonski nu disociază aspectul sonor al cuvîntului de vibrația interioară corespunzătoare, ideile de sunet și emoția autentică fiind pentru el intim, definitiv și permanent asociate. El a cerut întotdeauna, „pentru versificație, *ureche muzicală și pentru cuprins, inimă*“ (s.n.)[85], accentul, căzînd nu pe sonorități goale, ci spre „muzica sufletului“, spre „sinceritate și pasiune“[86]. De aceea, pînă și muzicalitatea verlainiană va fi în cele din urmă repudiată ceea ce restrînge priza pe care estetica simbolistă a avut-o asupra conștiinței lui Macedonski, exceptînd unele entuziasme de moment, repede dominate de tendințele fundamentale ale spiritului său poetic:

„*Verlaine zicea: «nuanță, imagine, musică», așa trebuie să fie poetul, iar încolo tot ce scrie nu este decît ... literatură. Se poate înlocui definițiunea poetului decadent francez cu alta mai adevărată, și anume că-n* afară de sinceritate și entuziasm nu există poesie. Negreșit că sinceritatea și entuziasmul nu exclud nici musica, nici imagina, nici nuanța; cîte trele sunt subordonate — cîte trele izvorăsc din cele două.“ (s.n.)[87]

Ajuns la acest stadiu, care poate fi considerat ca definitiv, cuvîntul, limba, „arta versurilor“ își pierd pentru Macedonski aproape orice semnificație în sine, păstrînd doar pe aceea de expresie a unui conținut interior, definit

[84] Al. Macedonski, *Decadentismul*, în *Carmen*, II, 2, 25 septembrie 1902.

[85] *Idem, op. cit.*, *Literatorul*, 1, 6, 24 februarie 1880.

[86] Martial, *Cronica numărului VI; Literatura modernă*, în *Revista modernă*, I, 6, noiembrie 1897.

[87] Al. Macedonski, prefață, Aurel Iorgulescu, *op. cit.*, pp. 7—8.

de poet ca o stare muzicală difuză, „totul fiind armonie pentru mine“, „totul cîntă în noi și prin noi în jurul nostru“[88]. Fără îndoială că Macedonski avea intuiția „inefabilului poetic“, nu numai prin consumarea și asimilarea experienței simboliste, dar și anterior, în perioada cînd pare dominat de simple armonii imitative. Căci iată ce citim, într-un text, *Despre Noaptea de noiembrie*, din 1882:

„Cît despre ce am urmărit mai cu seamă scriind-o . . . (a fost) să mă ridic la urmă pînă la seninătatea incorporalității, făcînd apoi ca poema să expire încet ca o vibrațiune muzicală ce, după ce și-a atins intensitatea, scade și finește prin a nu mai fi . . .“[89]

Funcțiile poeziei

Aceeași evoluție și lărgire a noțiunii de poezie, de la romantism spre simbolism, trecînd printr-o fază parnasiană, în care se simt și unele adieri ale teoriei „artei pentru artă“, se observă la Macedonski și în direcția funcțiilor specifice ale poeziei, definite într-un limbaj din ce în ce mai nuanțat și propriu.

La început, în prelungirea pașoptismului și sub influența romantismului social, poetul își face un program umanitarist, generos, plin de sentimentul carității, de entuziasm patriotic. *Dorința poetului*, precum la V. Hugo (*Odes et Ballades*, I, IV, II: *La lyre et la harpe*), constă în consolarea suferințelor umane:

Căutai în lume, prin a mea cîntare,
S-aduc la durere, prin cînt ușurare.

Apare însă, foarte vie, și nota militantă, altruistă, printr-o poezie a generozității sociale, de esență utopică, desigur, dar nu mai puțin precisă, despre idealul care o animă:

---

[88] *Jules Combarieu și Alex. Macedonski*, în *Muzica*, III, 7—8 iulie-august 1921.

[89] Alex. Macedonski, *Despre Noaptea de noiembrie*, „note 1882“, „copiate dintr-un carnet manuscris“ de Ana Macedonski, *Opere*, II, p. 268.

S-ajute de poate și d-are avere
Pre cela ce n-are și plînge-n durere
Dorind a muri!
S-ajute p-orfanul ce tare suspină
Și care ca floarea d'un vînt se înclină
Neavînd ajutor!

Concepția „poeziei sociale" vine să consolideze și mai mult aceste aspirații, în același timp etice și satirice, de compătimire și înfierare a moravurilor corupte, cu evoluție declarată în prefața *Poeziilor* din 1882 spre mesianismul social și umanitar. Ceea ce inspiră revolta socială a poetului este „energia durerii"[90], „menirea" sa fiind „și nobilă și sfîntă". *Poeții* „iubesc, mîngîie, cîntă" așa cum recomandase același V. Hugo *(Odes et Ballades,* 1., I, I, *Le poète dans les révolutions)* și în definitiv toți adepții „artei sociale", animatoare a progresului social, propagată de romantici și de socialiștii utopici, înainte și după 1848[91]. *Odă la condeiul meu* constituie un adevărat manifest al jurnalismului politic democrat în versuri, semnat de un luptător pentru „dreptate" și „libertate", care-și face din poezie o armă împotriva „tiraniei". Și, ulterior, cînd concepția literară primește o altă orientare, poetul nu renunță la „înălțarea sufletească a poporului prin literatură și arte, manifestațiuni fără de cari nici nu poate să ființeze într-un stat moralitate și conștiință"[92].

Fără a-și repudia deschis idealurile estetice de tinerețe, rămîne totuși un fapt că Macedonski, dacă va milita ideologic, în presă, în continuare, cu toate sinuozitățile sale, pe coordonate progresiste, el nu va mai da poeziei de la un timp o destinație predominant socială. Explicația nu este, în fond, decît una singură. În conflict violent cu societatea epocii sale, sărăcit, declasat, ostracizat în forme dramatice, cu o conștiință a damnării tot mai accentuată, Macedonski se refugiază în artă și poezie ca într-o cetate inexpugnabilă. Primind o funcție pur defen-

[90] Al. A. Macedonski, *Poezii*, Buc., 1882, p. XII.

[91] M. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle*, Paris, Champion, 1926.

[92] Al. Macedonski, *Împrejurul unei cărți*, în *Secolul XX*, III, 608, 23 mai 1901.

sivă, de semnificație personală, poezia încetează să mai constituie o problemă esențial colectivă. Conținutul său se interiorizează, se subiectivizează, în mod inevitabil.

Fără îndoială că un rol însemnat joacă în această conversiune și noile influențe literare, care nu mai conferă artei și poeziei funcții militante, ci estetice. Dar hotărîtoare, după opinia noastră, rămîne după 1848 izolarea în interiorul cenaclului, întoarcerea spiritului poetului asupra sa însuși. Și de aici nevoia de a cultiva și defini tot mai insistent poezia ca o formă de supraviețuire și compensare morală, ca o terapeutică spirituală activă. Realitate cu atît mai evidentă, cu cît, citind bine textele, observăm că Macedonski nu numai că va înțelege tot mai mult poezia în funcție de valori pur psihologice, dar că aceste valori psihologice vor fi riguros aceleași care joacă un rol decisiv și în orientarea însăși a poeziei macedonskiene, în speță: iluzia, mirajul, elevația, extazul, sugestia. Dincolo de toate programele și înrîuririle posibile, Macedonski recunoaște poeziei doar aceste funcții esențiale, structura spiritului său fiind, peste tot, cum nu se poate mai unitară și mai organică.

În direcția subiectivității îl împinge și vitalismul său structural, conform căruia — ca și pentru J. M. Guyau — orice emoție vitală este frumoasă, cu atît mai frumoasă, cu cît mai puternică[93]. Și, într-adevăr, Macedonski pare chiar a se alinia acestei estetici, care afirmă că „vom da frumosului semnificarea de emoțional“[94]. De fapt, poetul pornea, și de astă dată, de la experiențe și tendințe strict personale. El este împins tot mai mult, prin întreaga sa sensibilitate și receptivitate poetică, în continuă subtilizare, să conceapă *emoția estetică* drept un autentic *je ne sais quoi,* în sensul unei stări lirice inefabile, intraductibile în concepte. Și atunci, în această accepție ultimă, total „spiritualizată“, poezia nu poate fi numai „muzică“. Ea trebuie să devină *o:*

„. . .Putere suverană, tainică, neschimbată . . . fără ca cineva să-și poată da seama de modul ei de înrîurire . . .“

„Poezia convinge, pentru că tot ce este frumos ni se

---

[93] J. M. Guyau, *op. cit.*, p. 12, 17—18, 20, 26, 30—31, 61.

[94] Polit, *Școalele literare*, în *Literatorul*, XI, 1, iunie 1880.

impune fără ca nimeni să-și poată da seama în ce mod și pentru ce." (s.n.)[95]

Emoția estetică reprezintă deci un absolut, comunicabil pe căi trans-logice, contemplative, poezia fiind, conform definiției din *Rondelul cupei de Murano:*

... Arta pură, fără fraze,

prin care „ieșim din real"[96], transfigurăm, „uităm" existența. Așa cum face și japonezul cu apa ogrăzii sale, într-un alt rondel:

Și schimbînd-o-ntr-o cascadă
De consoane și vocale,
Uită-a vieții grea corvoadă.

Este chiar surprinzător cum toate temele fundamentale ale poeziei lui Macedonski reapar, teoretizate în „poetica" sa, predominant empirică, e adevărat, dar atît de fină. Himera, iluzia, mirajul? Poetul rămîne prin definiție înarmat cu „iluzii mărețe ce au fost în orice timp frumusețea sufletească a omenirei"[97]. Elevația? Poezia înseamnă „înălțare", „personalitatea este adesea uitată, un fel de abstragere intervine și timpul și locul dispar"[98]. Prin artă, „orice suflet sincer se află răpit cu desăvîrșire din mediul posomorît al vieții brutale"[99]. Contemplativitatea și extazul? „Este de mult efect ca cititorul să rămînă după citirea unei poezii într-un fel de *îndoință estatică*." (s.n.)[100] Toate aceste definiții de ordinul „compensației", din care am dat doar specimene, aparțin în esență esteticii romantice, cu prelungiri pînă în epoca actuală, la

---

[95] Al. A. Macedonski, *Despre logica poeziei*, în *Literatorul*, I, 6, iulie 1880.

[96] *Idem, Teatrul și literatura*, conferință inedită, 1902, *Muzeul literaturii române*, nr. 9, 182, p. 87.

[97] Al. A. Macedonski, *Romanițe*, în *Povestea vieței*, I, 2, 27 februarie, 1900.

[98] *Idem, op. cit.*, în *Viața națională*, I, 4, 30 iunie 1901.

[99] *Idem, Despre frumos*, în *Forța morală*, I, 7—8, 9—16 decembrie 1907.

[100] *Idem*, prefață la Th. M. Stoenescu, *op. cit.*, p. IX.

suprarealiști de pildă[101]. Simbolistă, tipic simbolistă, este doar noțiunea de „sugestie", tot mai des folosită de la un timp de Macedonski, foarte predispus să asimileze emoția poeziei cu o stare de suflet enigmatică, vaporoasă ori inefabilă de „sugestiune". Noțiunea nu apare nici la Titu Maiorescu, nici la Gherea, nici la alții. Astfel, poezia lui M. Rollinat „te fură în vîrtejul lui armonios, te răpește și te ține pironit sub un *farmec straniu* (s.n.), de neînchipuit de dulce"[102]. Simbolismul, în totalitate, urmărește „a ne sugera cugetări"[103]. În versurile discipolilor, poetul descoperă — firește — „sugestivitate"[104]. Ideea pătrunde și în poezie *(Brutala țepenie)*, fiind una din cele mai frecvente, de o „noutate" evidentă pentru epocă. Macedonski a intuit că poezia nu trebuie numai să „tulbure", să „calmeze", ci să și „sugereze".

Vers și limbă

În sfîrșit, tot influenței simboliste se datorează și teoretizarea versului liber, folosit intuitiv în poezia *Hinov* (1880)[105], fără spirit de suită definit de Macedonski cînd vers zis „decadent", cînd „simfonic". Cu multe rezerve însă, poetul, protestînd la tot pasul împotriva imitației pur mecanice și mai ales a transformării versului în proză curată:

„*Rău numit* **decadent**, *acest vers nu se schimbă însă în proză. Trecea cu dibăcie de la versul cel lung la cel scurt, dar rar putea măsura și rămînea totdeauna vers . . . El ar urma, în acest caz scurtîndu-se și lungindu-se, mlădiindu-se neîncetat, toate subtilitățile simțirei și ale cuge-*

---

[101] Pentru André Breton, poezia *„porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons" (Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 28). Despre „une éclatante compensation à notre destinée" vorbește și Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 312. Ideea este de fapt un loc comun într-o anume sferă.

[102] Aristarch, *Maurice Rollinat*, în *Lumina*, I, 35, 19 mai 1894.

[103] Al. A. Macedonski, *Simbolismul*, în *Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

[104] Al. A. Macedonski, *Poesie și poeți contimporani*, în *Liga ortodoxă, Supliment literar*, I, 4, 10 noiembrie 1896.

[105] V. nota la această poezie, în *Opere*, I, pp. 422—424.

țării ar face corp cu el. Dar poetul lui nu s-a născut încă.“[106]

La bătrînețe, Macedonski chiar combate incapacitatea unor poeți tineri „de a da la iveală versuri bune, iar o astfel de neputință dînșii și-o ascund sub bombasticele denumiri de *poezie simbolistă și decadentă*“.

Rămas fidel concepțiilor sale cu privire la „elasticitate“ și adaptare la „fond“, în sensul lui G. Kahn[107], poetul respingînd pînă la capăt „rimele proaste și ritmul greșit“, acceptă totuși — ca și Al. Philippide dintre marii poeți actuali — versul liber izvorît dintr-o necesitate reală, interioară:

„*Cu totul altul este* **versul simfonic.** *Practicarea lui este, poate, tot ce este mai greu. Versul simfonic trebuie, mai întîi, să nu fie ceva voit și să facă corp cu ondulările simțirilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborîrile lor. Rupînd cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de-o elasticitate rară și care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu suplețea unei mănuși ce urmează oricare cută a mîinei și a degetelor. S-ar putea zice că pînă la un punct, versul simfonic s-ar cuveni să fie, el însuși, forma cu care va trebui să se înveșmînteze poezia viitorului.*“[108]

De fapt, marea pasiune a lui Macedonski rămîne mereu versul clasic, bine scandat și rimat, fără licențe, în vederea consolidării căruia el scrie o serie de articole despre *Arta versurilor* (1878, 1880—1882), foarte în spiritul lui Théodore de Banville, din *Petit traité de poésie française* (1872). Ambiția de a da, ca și poetul francez, „regulele mecanice ale versurilor“, precum și apropierea unor definiții la capitolele: eliziune, rime, hiatul, impietare („en-

---

[106] Al. Macedonski, *Versul zis „decadent“*, în *Universul literar*, XXXII, 30, 24 iulie 1916.

[107] Gustave Kahn, *Premiers poèmes, précédés d'une étude sur le vers libre*, Paris, Mercure de France, 1897.

[108] Al. Macedonski, *Versul simfonic* („Paginile zilei“), în *Literatorul*, iunie 1918. Pentru alte detalii, cf. Lidia Bote, *Antologia poeziei simboliste românești*, E.P.L., 1968, pp. 321—323; Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, Buc., E.P.L., 1966, pp. 175—178.

jembement“), umplutură *(„chevilles“),* fac foarte probabilă consultarea acestui *Mic tratat* de versificație.[109]

Cît privește opiniile lui Macedonski despre limba literară propriu-zisă, de dorit cu o sintaxă tot mai flexibilă și cu un vocabular mereu îmbogățit, inclusiv prin neologisme, ideile sale au, în linii mari, aceeași curbă. Foarte pașoptiste în punctul lor de plecare, ele țin pasul ascendent cu romantismul, parnasianismul și simbolismul.[110] Plecînd de la existența unor:

„... Simțiri noi, de o gingășie nemărginită, ce nu încap în nici o limbă în sintactica veche“.[111]

adevăratul mare poet, după Macedonski nu poate fi decît:

„Cel care va fi putut să exprime, cu vocabularul său special de cuvinte, un număr mai mare de sensațiuni și nuanțe“.[112]

Se înțelege atunci că poetul va acorda scriitorilor un rol capital în crearea și „cultivarea“ limbii noastre literare căreia-i dorește „o flexibilitate și o energie puțin comune“.[113]

Reprodus după vol. Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (din capitolul *Ideile*), Editura pentru literatură, București, 1967, pp. 640—668.

---

[109] Théodore de Banville, *op. cit.*, p. 21, 48, 67, 88, 93, 95, 100.

[110] Adrian Marino, *Alexandru Macedonski și limba literară*, în *Limba română*, XIV, 2, 1965.

[111] Al. Macedonski, *Încheiere*, ms. autograf inedit, databil 1916; copie în păstrarea noastră.

[112] *Idem (Teatrul și literatura)*, conferință inedită, 1902, *Muzeul literaturii române*, nr. 9, 182, p. 140.

[113] *Idem, Cuvînt inițial*, în *Literatorul*, I, 15 iunie 1892.

GEORGE COȘBUC: „VARA"

(Considerații tehnice)

Vara e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coșbuc. Și cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirismul, după unii, dă măsura frumuseții în orice gen literar. Un lucru însă e sigur: o poezie cu cît este mai lirică, cu atît e mai poetică.

Impresia de *vară* o dă Coșbuc în acest imn prin cîteva trăsături, alese cu un superior simț artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conțin elemente descriptive, avînd fiecare o altă „temă", iar a treia este pur lirică — concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în fața măreției și eternității naturii.

Primul aspect al „verii" lui Coșbuc:

Priveam fără de țintă-n sus —
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Departe-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare!
Și tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

Așa se vede din toată Moldova muntele care urmărește pe călător cu silueta lui îndepărtată și misterioasă, de la izvoarele Ceremușului pînă la Cetatea Albă, cum spune Cantemir — muntele moldovenesc prin excelență, cîntat de Asachi, Russo, Alecsandri, Vlahuță, Hogaș și de atîția alți „amanți ai naturii". Cea mai puternică impresie însă

a Ceahlăului a dat-o ardeleanul de la Năsăud, „moldovan" și el, s-ar putea zice, din cealaltă parte a „muntelui" — Ceahlăul și Năsăudul făcînd parte din aceeași regiune geografică și dialectică a României nordice.

Coșbuc însă a redat „*Ceahlăul la apus*", de dincoace, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă decît picturală. Ea evocă puternic priveliștea pentru cel care a văzut-o și a iubit-o — și spune mai puțin aceluia care nu o cunoaște.

Versul: „*Într-o sălbatică splendoare*", cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor: muntele în lumina orbitoare a verii. Cu acești termeni abstracți, care nu dau imagini precise și nu limitează, Coșbuc reușește să evoce priveliștea măreață a muntelui. Cuvîntul „*splendoare*" evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stîncilor în lumina soarelui de vară. Cuvîntul „*sălbatic*" recheamă în minte aspectul haotic al munților, formele apocaliptice ale Ceahlăului și ceea ce are el inaccesibil și inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termeni simpli vine din juxtapunerea lor. Impresia puternică se datorește însumării psihologice a înțelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte *(sălb, splend)* redă și ea duritatea stîncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului: imaginea muntelui, cum s-ar zice, fără nici o contiguitate — urmează versul: „*Departe-n zări albastre dus*", care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

„*În zări albastre*", și nu la singular, „*zare*", fiindcă șirurile multe de munți dintre Ceahlău și noi, care parcă ar vrea în zadar să-l ascundă, sînt tot atîtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării e și mai pronunțat astfel — cu atît mai mult, cu cît această mulțime de zări evocă și ceața albastră a depărtărilor mari, care estompează muntele și-l fac mai formidabil și mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie și ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate *principale* și aproape coincidînd cu sfîrșitul cuvintelor, ne *permit* să citim: *(Depàr, te-n zàri, albà, stre dùs)* — ceea ce „duce" imaginea muntelui tot mai în fund, cu

fiecare „picior“ al versului — mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cît mai departe imaginea conținută în vers. Ideea din versul acesta și ritmul lui, îi dau apoi și un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de pînă aici, imaginația poetului e deviată către un alt proces intelectual: compararea imaginii date cu o alta. Coșbuc compară muntele cu *„un uriaș cu fruntea-n soare de pază țării noastre pus“*, cu care ocazie mai aruncă o notă de pitoresc. S-ar putea spune că aici o cunoștință geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-a face cu un deficit de poezie. Dar această cunoștință e atît de simplă, atît de puțin abstractă, și sentimentul că acest staroste al munților își păzește țara și neamul e atît de natural, încît acest element *adăogat* nu ni se pare distonant.

Restul strofei completează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret, și ne dă în același timp senzația puternică a amorțirii naturii în căldura caniculară a verii:

Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare!

„Ca o taină călătoare“, pentru că nourașii albi și străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal și pentru că vin nu se știe de unde din necunoscut, din adîncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea nourului ostenit de căldura verii e redată și prin ritmul versului: *„Pluteà-n, tr-a-cèst, imèns, senìn“*, — în care, iarăși, toate accentele sînt principale și cad toate, mai exact decît în versul analizat mai sus, pe sfîrșitul cuvintelor, făcînd din el versul maxim al strofei și al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ți îngăduie să-l citești cu cadența care redă lenea nourului, dar chiar te silește să-l scandezi astfel, din cauza acelei coincidenți a accentelor lui, toate principale, cu sfîrșitul cuvintelor. Afară de versul acesta și de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul țării, numai un singur vers mai are în strofa asta patru accente principale, care însă necăzînd pe sfîrșitul cuvintelor, permit acelui vers să fie

mai scurt, ori mai răpede. Acum, este sigur că Coşbuc n-a cugetat la toate acestea. Procesul intelectual a fost inconştient — cum inconştient a tradus d. Sadoveanu în sonorităţi şi în ritm sunetul şi mersul fatal al rîului în fraza: „Moldova curgea lin în soarele auriu, *într-o singurătate şi-ntr-o linişte ca din veacuri*".

Actul creaţiei poetice arată mai bine decît orice cît e de complex sufletul omenesc şi ce rol are inconştientul în viaţa sufletească. Cînd a scris, „*sălbatecă splendoare*", Coşbuc avea în conştiinţă numai aspectul naturii, dar cînd i-au răsărit în minte cuvintele, care să redea noţional acest aspect, i-a venit, fără să ştie, cuvinte nu numai proprii, dar şi cu o sonoritate adecvată. Şi tot aşa, în versul consacrat imobilităţii nourului, i-au venit, prin jocul delicat al inconştientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, completau pictura. (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic, nu are nevoie de „vers liber" pentru „mulajul" stărilor sufleteşti).

Coşbuc îşi încheie strofa făcînd să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spaţiul dintre noi şi muntele îndepărtat:

Şi tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

„*Tot* văzduhul", pînă la zenit şi pînă la Ceahlău, pentru că paserile se aud, tot mai departe şi mai departe, tot altele şi spre toate zările, că parcă văzduhul însuşi cîntă. Observăm că versul întîi are o binevenită greşală de accent, care trece neobservată şi care-l face mai repede; iar versul al doilea are numai două accente principale. Ritmul, aici vioi, e şi acum adecvat fondului.

În strofa a doua, poetul îşi întoarce privirile spre pămînt şi zugrăveşte al doilea aspect caracteristic al „verii" sale:

Privirile de farmec bete

(Vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvînt, ba poate şi a penultimului).

Mi le-am întors către pămînt —
Iar spicele jucau în vînt,

Ca-n horă dup-un vesel cînt
Copilele cu blonde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.

(Comparația e fericită în sine, pentru cine ține minte cum „joacă" spicele pe lanuri, și are funcțiunea de a anticipa asupra tabloului care urmează — și de a amesteca și mai intim natura și omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă).

În lan erau feciori și fete
Și ei cîntau o doină-n cor,
Juca viața-n ochii lor
Și vîntul le juca prin plete.

(Amestecul naturii și al omului, reducerea la unitate a impresiei de la natură și de la om, se face și prin repetarea noțiunii de joc: juca totul, și spicele, și vîntul în plete, și viața-n ochi. Și să se observe cum *joacă,* prin ritmul lor, și înseși aceste patru versuri).

Miei albi fugeau către izvor
Și grauri suri zburau în cete.

În partea aceasta a poeziei viața palpită cu putere („jocul" este exces, lux de viață) pe toate treptele sale, în holde, în vietățile de pe pămînt și din aer, și în om.

În această strofă, Coșbuc și-a concentrat esența ideilor sale. Ceea ce este aici muzica vieții, în idilele propriu-zise e materializat, particularizat, scoborît, s-ar zice, la realitatea practică, zilnică. *Omul* din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. *Cu ajutorul lui Coșbuc,* omul reușește chiar să adaoge o notă la poezia naturii, confundîndu-se în frumusețile ei. Entuziasmul dureros al inimii stîrnite de *„sălbatica splendoare"* a infinitului nu suferă nici o scădere în strofa idilică. Același sentiment de contopire cu natura. Aceeași renuntare la propria-i individualitate a omului cînd se simte murind. Sentimentul morții este concluzia afectivă a iubirii de natură și a confundării cu ea, și strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două:

Cît de frumoasă te-ai gătit,

Naturo, tu! Ca o virgină!
Cu umblet drag, cu chip iubit!

(Viziunea naturii ca o virgină, „*cu umblet drag*" — observați elementul senzual — este o intuiție adevărată. Natura și femeia, iubirea și moartea sînt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de dezvoltare).

Aș vrea să plîng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină.

(Plină de o fericire dureroasă, simțită printr-o concepție naturalistă și panteistă).

Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei și-o să mă-ngrop și eu!
O mare e, dar mare lină.
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină.

Vara este triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească. Dar *Vara* are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din această strofă este atît de deosebită de cea din idile prin idealizarea realității, prin emoția ei muzicală, pe care nu o dă niciodată pictura ori acuarela, din idile. Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coșbuc, nu are de loc a face cu poeziile în care el își exprimă „concepția" vieții. În acele poezii, Coșbuc dă sentințe, reguli pentru conduită, se adresează voinței, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva; e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață și în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufletești) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o concepe maternă, inconștient de cruzimea ei ofensatoare. Iar în strofa primă, unde acest mare pictor de peisagii a dat „pagina" lui cea mai frumoasă, tot atît de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, el și-a schimbat cu totul viziunea și atitudinea obișnuită. Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanță

puternică; „notele armonice" vibrează încă multă vreme, după ce sunetul fundamental a încetat. Aș spune că în strofa aceasta Coșbuc e aproape de Eminescu, dacă n-ar fi o deosebire esențială: la Eminescu natura este expresia emoției lui, Eminescu transformă natura în propria-i substanță și, în hipertrofia personalității lui, el tinde să acapareze universul. În *Vara*, din contra, Coșbuc se pierde, se dizolvă el în natură.

În orice caz, vibrația cea mai puțin deosebită de eminescianism din Coșbuc este emoția din *Vara*.

Reprodus după vol. G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini, I*, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toți" (Cultură generală), nr. 431, București, 1968, pp. 348—355.

TUDOR ARGHEZI: VIGOARE, GINGĂŞIE, UMOR

Nici unuia din contemporanii noştri nu i se potriveşte mai bine decît lui Arghezi epitetul: *o natură,* care se dă acelor scriitori mereu împrospătaţi, surprinzători prin chipurile numeroase ale înfăţişărilor lor. Culegerea de versuri *Cuvinte potrivite,* reprezentînd o activitate literară de un sfert de veac, a fost desigur o sinteză, bogată prin întinderea şi variaţia registrului poetic. Într-un climat literar civilizat, apariţia ei ar fi îngăduit valorificarea obiectivă a autorului, indiferent de animozităţile pe care le putuse stîrni pamfletarul. Un asemenea exemplu de onestitate intelectuală din cîmpul foştilor adversari ai poetului, a fost dat de E. Lovinescu, care, fără a ţine seama de aprecierile sale necomplete făcute cu cîţiva ani înainte, din lipsă de informaţie, şi poate dintr-o perspectivă de egoism cenacular, n-a pregetat a-l situa pe Arghezi, după lectura *Cuvintelor potrivite,* la locul de cinste cuvenit, în *Evoluţia poeziei lirice. Cuvinte potrivite* erau suficiente ca să asigure autorului lor, poziţia de principe al poeziei române moderne. La mai puţin de trei ani, cu apariţia unui volumaş nou, *Flori de mucigai,* aproape în întregime inedit, Arghezi răstoarnă toate prevederile vaticinante ale detractorilor care-l socoteau sleit de puteri, lichidat şi „depăşit", dar şi pe acelea ale admiratorilor care nu-l credeau apt de asemenea înnoiri. Un registru nou de impresii lirice, de o încîntătoare prospeţime, era revelat din amintirile închisorii politice, executată la „comun", prin viziunea exactă a infernului din penitenciar, prin capacitatea de epicizare ca şi de dramatizare a unor fapte diverse, prin verismul pitoresc al limbajului periferic, întîia oară introdus în lirica noastră, şi prin alternarea naturalismului „brutal" cu transfigurarea spirituală a morţii. În 25 de poezii, material obişnuit al unei plachete, autorul găsise mijlocul să concentreze substanţa

variată și diversă a unui univers mic, necunoscut, privită cu fațetele numeroase ale unui obiectiv prismatic de cel mai curat cristal. Minunea înnoirii poetice se săvîrșea în preajma vîrstei de cincizeci de ani, cînd poeții noștri cei buni, din trecut, încetaseră să-și încerce o coardă nouă la liră. Peste alți șase ani, Arghezi repetă miracolul primenirilor lirice, cu *Cărticică de seară,* în care, pe lîngă alte surprinderi, strălucește prospețimea paradisului regăsit de poet, într-un fel de bucolism adamic; culegerea este pe de-a-ntregul inedită; autorul nu are nevoie să-și cerceteze fundurile uitate ale sertarelor, ca să-și împrumute aparențele întineririi, deoarece secretul tinereții fără bătrînețe rezidă la el în facultatea organică de împrospătare. De aceea îi este ușor ca peste patru ani să-și dea la iveală, cu același *brio,* o nouă față a geniului său nesecat: bonomia gingaș aplecată asupra făpturilor mici, gîze, plante sau copii, șarja ironică, fără prea mare răutate, raportată la realitățile noastre sociale, sau chiar cu un umor generos, cruțător față de un mare adversar, nedrept în procedeele și încheierile lui, ca N. Iorga. Aceasta e nota evidentă și principală de inedit a culegerii cu titlu *Hore* în care se pot urmări însă, ca și în *Cărticica de seară,* alte accente noi, alte nuanțe de sensibilitate, prin care Arghezi își îmbogățește mereu, personalitatea lirică, în felul firmamentului:

Și pe cînd îmbătrînește
Lumea, jos, printre cotețe,
Într-o nouă tinerețe,
Zilnic cerul nopții crește.
(Miez de noapte)

Vitalitatea poetului și-a verificat puterea, curînd după încercarea grea a boalei, din primăvara pînă în toamna anului 1939, prin compunerea poemei *Flautul descîntat,* de neobișnuite dimensiuni, în care am menționat înfățișarea fabuloasă a ciobanului nostru, venit în atingere cu luxul civilizației.

Cu acest preambul, poate prea lung, am ajuns la una din coordonatele principale ale temperamentului liric arghezian: vigoarea. Cînd spunem: un vers arghezian, într-adevăr arghezian, pecetea la care ne referim este aceea a versului viguros, plastic, încărcat de materie. Prima

întîlnire plenară cu acest vers, o facem, cronologic, cu *Belșug* (1916), în care țăranul și vitele lui, la arat, sînt „împiedicați în fier", în care fierul plugului „rupe de la fund" pămîntul, și în care răsăritul lunii, peste munca simbolic prelungită, este exprimată în acești termeni duri:

...rotund
Luna-și așează ciobul pe moșie.

Încărcat de materie este, după cum am arătat, și crezul liric din *Testament,* poema preliminară a primului volum. Viața, așa cum o vede tatăl și o recomandă fiului său, ca o realitate aspră, este făcută din „rîpi și gropi adînci"; strămoșii le-au trecut „pe brînci"; poetul este urmașul lor;

Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Simbolurile argheziene recurg adeseori la concretizări materiale susținute. Ca să-și configureze plastic, refractarismul, neconformismul, impulsia nestăpînită către libertate, poetul se înfățișează într-unul din psalmii săi ca un „tîlhar de ceruri", după ce își făurise o biografie fictivă de tîlhar, într-un moment istoric nedefinit, cu străjeri somnoroși, „răzimați pe suliți".

Un asemenea haiduc este un rafinat, în ciuda cronologiei:

În blidul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.

Acest „gust otrăvit și tare" se manifestă la poet prin crudități de limbaj, adoptate de la pamfletarul din ajun; ele sînt puțin numeroase, în cumpăna dreaptă a criticii, care descopere raportul în favoarea suavității și a inefabilului.

Poetul poartă într-însul firea unui vizionar, afirmat masiv, prin vedenii apocaliptice (*Prigoana, Triumful, Blesteme, Fiara mării,* în *Cuvinte potrivite, Portret,* în *Alte cuvinte potrivite).* Lupta binelui cu răul, din sufletul său structurat dual, enunțată la început ca un duel între doi ostași, își pierde caracterul primitiv, ca să învol-

bureze pămîntul cu oștiri pustiitoare ca stihiile, care-și întind devastările asupra marelui cosmos:

Chiar stelele sfințite și pure la-nceput,
Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zările, mîncate de mucigaiuri, put.

Descompunerea materiei constituie un sector considerabil al prozei argheziene, ca unul din instrumentele cele mai puternice ale pamfletarului, pentru a stigmatiza lepra morală a omenirii; ea apare ocazional în poezia lui Arghezi, fără a-și lăsa urma adîncă în nici una din culegerile lui lirice.

Materia e mînuită de poet, cu o înaltă fantezie, care-i permite mutațiunile cele mai îndrăznețe, între elemente, după cum am văzut într-unul din primele capitole.[1] Din cele cîteva intrusiuni ale spiritului pamfletăresc în poezie, să reținem portretul-șarjă al bogatului, dintr-un alt psalm, al umilirii celui trufaș:

Urechia lui închisă, pentru graiuri,
Cu scamă s-a umplut, **de mucigaiuri,**
Gingia moale, înțărcată, *suge,*
Ochiul pornește blînd să se usuce,
În pîntec spini, urzici și aguride
Dau știri de beteșugul ce-l ucide.
Creștetul *gol poți să-l încerci*
Puhav supt pipăit, *ca de ciuperci.*
Și-i șubred ca o funie-nnodată,
Cu căpătîiu-n barca înecată.

Surzenia e materializată viguros prin scama de mucigai; senilitatea, prin întoarcerea la copilărie, cînd pruncul morfolește cu gingiile și cînd creștetul capului îi este încă moale; și versul privitor la uscarea ochiului, mistifică printr-un ton fals benign; descompunerea pe dinăuntru, a măruntaelor, e atribuită acțiunii acide și tăioase a spinilor, urzicilor și aguridei; șubrezenia generală a insului găsește o ultimă comparație mai dezvoltată, dar lipsită de „tăria" pamfletărească.

---

[1] Autorul se referă la lucrarea *Tudor Arghezi*, din care am reprodus studiul de față (n. ed.).

Semnificativ, pentru dozarea redusă a violenței verbale, este faptul că Arghezi elimină din *Prințul*, în volum, strofa cea mai pregnantă, poate pentru că i-a displăcut retorismul ei și invectiva directă:

Frați mincinoși de lege și armură,
Hoituri zvîrlite-afară de pămînt,
Suflet de carne, carne de. coptură,
Viermi și gîngănii vorbele vă sînt.

Efectul poeziei, din redactarea definitivă, cu această singură suprimare, e desigur mai strîns; dar autorul dispusese, la compunerea ei, de energie pamfletărească neîntrebuințată.

În *Vraciul*, poema disponibilității creatoare, cu refuzul actualizării potențialelor, se remarcă vigoarea enumerativă a bazarului „de zări și firmamente", la drept vorbind, un microcosm al demiurgului mulțumit să contemple.

... a cîrtițelor bucurie
Lingîndu-și puii cu idolatrie,
Băloși ...

Epitetul poate jigni pe cititorul dulceag, căruia suava scenă de familie i se pare stricată de concretivitatea imaginii finale; vom arăta justificarea procedeului, în capitolul rezervat artistului.

Blesteme cumulează invectiva, la modul pamfletăresc; poetul ne avertizează de altfel asupra caracterului fragmentar al poemei.

În *Duhovnicească*, printr-o serie de procedee dramatice, se întreține o atmosferă de panică nedeslușită. Vigoarea poemei e de la început asigurată prin materialitatea epitetelor.

Ce noapte **groasă**, *ce noapte* **grea!**

Bătaia în ușă e înlocuită cu un echivalent verbal de o putere sugestivă neașteptată:

A bătut **în fundul lumii** *cineva.*

Planul vieții e astfel dislocat de planul viziunii cosmice.

Mai departe, în corpul primei întrebări, din seria menită a întreține și a spori panica, intervine luna, ca un instrument luminător, care lărgește dimensiunile umane ale neliniștei:

Cine umblă fără lumină,
Fără lună, *fără luminare*
Și s-a lovit de plopii din grădină?

Moartea cîinelui, din curtea pustie, e înfățișată în modul cel mai plastic, printr-o reprezentare neuitată:

Și Grivei s-a învîrtit în bot
Și a căzut...

Tot așa de o materialitate precisă, este întrebarea:

Cine scobește zidul cu carnea lui,
Cu degetul lui ca un cui,
De răspunde-n rănile mele?

Arghezi se arată un inovator îndrăzneț în lirica noastră, prin vigoarea imaginilor și a metaforelor, care provoacă reprezentări materiale.

Ca să exprime impresia de întuneric, a nopții, poetul găsește o imagine gingașe:

S-a răsucit lumina-n sine ca zuluful

urmată însă de alta, de efect contrar:

Cerul, dezumflat, și-a strîns burduful.

Culminarea e obținută, în aceeași poezie, de versul final, unul din cele mai viguroase în materialitatea lor:

Dropii de beznă se tîrăsc îngenunchiate.

(Schivnicie)

Poetul nu are nevoie de spații largi, ca să-și desfășoare vigoarea; un singur vers, ca acesta, e suficient să dea măsura forței sale expresive. Totuși, la nevoie, știe să

bată versurile unul după altul, pe o nicovală uriașească, ca în cele patru terține cu titlul *Potcovarii:*

Cu nările-n părete, un șir de armăsari.
Cu jarul subt ciocane, un pîlc de potcovari
Par de la brîu la scule de zece ori mai mari.

Pe nicovală fierul ia chipul cuvenit
Și faurul cel negru și roșu-i mulțumit
Potcoava pe copită că drept s-a potrivit.

De-acum și armăsarii-n povară, cîte doi,
Vor căuta cu sete văpaia din noroi,
S-o scapere pe cremeni cu colți pătrați și noi.

Un faur din bătaie ciocanul și-l oprește,
Căci un cărbune brațul i-l mușcă și-l ciupește.
Îl ia, ca pe un purec, din loc, cu două dește.

Comparat cu romanticii, cu care are multe note comune, Arghezi n-are, desigur, acea calitate denumită „suflu", pentru că și-a impus o modalitate lirică esențială, care nu se împacă cu larga desfășurare discursivă a poemei. Vigoarea lui este condensatoare. Dușman al retorismului poetul are însă darul formulărilor scurte și elocvente, prin care uneori disociază. Privind un vas vechi, reflectează astfel, în condensări viguroase:

Clipa trăiește, veacurile mor...

Sau, gîndim la olarul și la opera lui:

Tu ești aici. El parcă nici n-a fost...
Tu poți să fii, el poate să nu fie,
Zgîrîitura-i teafără și vie...
El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt.
(Dacica)

Poetul fantastic, la Arghezi, este superior celui descriptiv, la modul realist. De bună seamă, observația noastră nu poate fi răstălmăcită; mai ales în lirism, invenția este piatra de încercare a geniului. Descrierile argheziene, puține la număr, pleacă de la datele realității, ca să le stră-

mute în basm. Iată o asemenea imagine a căldurii estivale:

Era pe la amiază, rășinile pe brazi
Curgeau, topite de dogoare,
O spune și pietrarul, căci mai trăiește și-azi.
Un vultur se aprinse-n văzduh ca o făclie
Și trase-n bolți beteală de flăcări învîrtită,
Pierzîndu-se cenușe în zarea arămie.

Așa mi-a fost arșița povestită,
Că umbra dintre codri arde ca o văpaie
Spuzînd răcoare-n munte și-n văi ca un cuptor.
Se mai vedea cărarea din cîteva pîraie
Ce gîdilau al-dată cireșii-n drumul lor...
(Aleluia!)

Dansul Radei, din *Flori de mucigai*, nu se încheie cu ridicarea piciorului în tavan; sub cerul liber, gestul capătă o semnificaţie cosmică:

Se-apleacă, se scoală, sare,
Cu salbele zornăitoare
Ca niște zăbale spumate,
Se încovoaie pe jumătate,
Oprește șoldu-n loc, zvîrle piciorul
Spre pîlcul, în cer, unde Săgetătorul
Ațîne noaptea drumul valurilor de-argint.

Punctul de plecare poate fi o realitate banală, ca aceea a adolescentului nediferenţiat, sexual, cu faţă şi trup de efeb, căruia poetul îi împrumută o origine fabuloasă, de o neîntrecută vigoare imaginativă:

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară
Și-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voievod?
Că din oamenii de rînd
Nu te-a zămislit nici cînd.
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de o copită

De făptura negrăită
Cu coarne de gheață,
Cu coama de ceață,
Cu ugeri de omăt,
Iese așa fel de făt...
(Fătălăul)

În *Flori de mucigai*, anumite viziuni mărturisesc tendința veristă de obiectivitate, ca impresiile panerotice ale lui Pătru Marin, din *Streche*. Începutul e verosimil:

Acum, la lună,
Stau părechile-mpreună.

Să vedem însă, dacă, mai departe, flăcăul „de pe sub Ceahlău" poate vedea în acest fel:

Doamne! mîna se pune,
Trupul se-ncovoae, se lipește, se supune,
Oftatul șovăie, înecul vine,
Și se zguduie mădularele, pline
Ca niște struguri, cu chin,
Ciorchin în ciorchin
Și boabe pe boabe...

Desigur, impresia e viguroasă, dar n-ar putea fi atribuită băiatului; același lucru pentru precedenta:

Cînd se vîrî-n ușă cheia
Parcă scrîșnește femeia
Pătrunsă, despletită
Și neistovită.

Criminalii lui Arghezi vorbesc de altfel ca niște poeți, Năstase, osîndit că a ucis-o pe Tinca, o întreabă:

Cine ți-a frămîntat carnea de abanos
Și ți-a băut oftatul mincinos?

Chiar dacă i-am trece „carnea de abanos", nu l-am crede capabil să găsească expresia: Cine... *ți-a băut oftatul...?*

Limbajul dorinței virile contrazise e însă de o mare forță.

În *Flori de mucigai*, Arghezi atinge vigoarea în faptul divers, reprezentat epic sau dramatic, cu un egal verism în limbaj, precum și în psihologie. Amănuntul e uneori surprinzător, sub acest din urmă raport. O femeie, poticnindu-se în pantofi, pe drumul de țară, oprește pe-un țăran, rugîndu-l s-o ia în căruță; e pe-nnoptat: săteanului i se pare ciudată arătarea:

Cu mînuși, cu zorzoane, **ca la gară,**
Izmenitura nu se potrivea cu drumul de țară.

Într-adevăr intuiția e justă.

...Putoarea cu brățară
Era muiere doar pe dinafară;
Că pe sub poale
Avea, ca omul, de toate și două pistoale.

Numai la gară, țăranul mai văzuse femei așa gătite; cînd pleacă de la țară, ca să meargă în oraș, și nu vice-versa.

Am relevat în altă parte vigoarea viziunii naturiste, a transhumației (*Închinăciune*, în *Cuvinte potrivite*); din același sector al imaginației, *Șatra*, în *Flori de mucigai*, învie cu forță traiul de nomazi, sub zările vaste.

Unirea gingășiei, cu vigoare e unul din contrastele plăcute ale lirei argheziene. Făpturile mici, gîzele, au găsit de demult în Arghezi un prieten, sensibil la moartea albinei și la nevoile păianjenului, (*Lumină lină* și *Seara* în *Viața socială*, II, 5—6, 1911), sau la fragilitatea fluturelui (*Puțin*, în *Viața românească*, decemvrie 1911). La Versailles, în 1906, într-una din raitele sale, pe cînd era stabilit în Elveția, poetul se sfiește să interpeleze pe „*cuțul negru peste tot*", care trecuse vama „*gînditor*" (*Unui prieten mic*, *Cronica*, 15 mai 1905). Dragostea de copii, concretizată în cunoscutele schițe cu Mițura și Baruțu, din *Cartea cu jucării*, și-a găsit și în poezie expresia delicată, cu *Cîntec de adormit Mițura*. Poema e o rugăciune, prin care i se cer lui Dumnezeu adăpost și jucării, pe dimensiunile pruncei, cu intuiția vocației sale viitoare:

Şi mai dă-i, Doamne, vopsele
Şi hîrtie chinezească,
Pentru ca, mînjind cu ele,
Slava ta s-o smîngălească.

Poetul gospodar, căruia o dată cu versurile din *Cuvinte potrivite*, îi sporea şi grădina, îşi îndreaptă o cîtime din disponibilităţile afective către florile, care au o notă comună cu copiii:

Ca nişte ochi se-ndreaptă către mine,
Cu gene lungi trandafirii,
Floarea deschisă a tulpinii pline
De căutări sfioase de copii.

Vocaţia cea nouă e exprimată în versul simplu şi lapidar:

Sînt grădinarul ierburilor scunde.
(Confidenţă)

Păsările ciripitoare, care-şi regăsesc primăvara cuibul

...de lut
Gata făcut, bine făcut
Cu cîlţ uşor şi scame moi

sînt asimilate de poetul cucernic cu heruvimii, veniţi din locurile sfinte, cu prilejul sărbătorilor pascale.

În *Cărticica de seară*, se accentuează solicitudinea lui Arghezi pentru gîze (*Miere şi ceară*, *Vaca lui Dumnezeu* şi *Păinjeniţa*, dedicată Miţurei), ca expresie concretă a finitului mic şi a nevinovăţiei *(Cuvînt.)* Cu următoarea culegere, *Hore*, simpatia se lărgeşte, spre a cuprinde şi buruienile vătămătoare, neplăcute oamenilor cu criterii utilitare, apoi, cu o ironică bonomie, dovleacul *(Cîntec de buduroi)*, în sfîrşit, cu dragostea de totdeauna, greierul şi lăcusta. Încă din anii *Cuvintelor potrivite*, Arghezi a privit cel mai de pe urmă fir de iarbă, ca o expresie panteistică, *„de-un fel cu cerul cel înalt"*, a manifestării divinităţii pe pămînt.

Prin dragostea pentru copii ca şi prin aceea pentru plante şi animale, privite ca mărturii însufleţite ale dumnezeirii, precum şi prin împerecherea gingăşiei cu vigoa-

rea, Arghezi îndreptățește lărgirea comparației ce s-a făcut între el și Victor Hugo, pe un alt temei; al bogăției verbale. Ca și Victor Hugo, poetul român mai izbutește, ca nici un alt scriitor de la noi, cu excepția lui Eminescu, în intuiția metafizică, la care autorul *Luceafărului* ajungea însă pe calea culturii filozofice; Arghezi, ca un genial intuitiv se aseamănă mai mult cu Hugo, cînd își descopere îngrădirea, în condiționarea determinată de timp și spațiu, și cînd își pleacă, smerit, cugetul, în fața puterii de sus, care-i umilește orgoliul și-i potolește răzvrătirea.

O gamă întinsă de umor, neobservată de exegeți, caracterizează poezia lui Arghezi din ultimii treizeci de ani. Umorul din proza argheziană, cu excepția aceleia din *Cartea cu jucării*, este sec, reținut, de „pince-sans-rire", americănesc, cu tendința grotescă, mizantropic, în aparență, și intelectualizat, mînuind neologismul, ca un instrument tăios de precizie. În vers, poetul se folosește numai ocazional de neologism, cînd umorul se afirmă cerebral, ca în savuroasa poemă *Evoluții*, care deplînge civilizarea, prin care omenirea a pierdut farmecul mitologiei și miraculosul creștinismului primitiv:

Pămîntul antic s-a civilizat.
Nici nimfe, nici naiade, nici sirene,
Crucificate ritmic și alene
În așternutul undei ondulat.

De un efect neprevăzut sînt avatarele moderne ale divinităților olimpiene, precum și acelea ale sfinților:

Toți abdicați din funcția divină
Au renunțat la slăvile eterne,
Apolo-i profesor de mandolină,
Pan lecții dă, de limbile moderne,

Hercule-i petrolist dactilograf
Și Joe însuși farmacist de treabă,
Servește-n cutiuțe, la tarabă,
Cîte un hap, cîte un praf ...

Pavel din Tars e-acum zaraf sărac
Și Chrisostom băiat de prăvălie,

Iar Sfîntul Duh, închis în colivie,
Făcutu-s-a pui mic de pitpalac.

Cu această poantă gingașă se încheie poezia, care-și trage farmecul liric din opunerea celor două climate, al miraculosului și al banalității cotidiene. Poetul reușește să împace umorul cu lirismul, într-o fuziune originală de basm și realitate.

Admirabilă este poema *Satan* (*Cronica*, 3 aprilie 1916), a întîlnirii poetului, „pe malul talazelor latine", cu uriașul

Cu brațele păroase, la piept făcute cruce...
Gol în imensa zare, tăcut și gînditor,

în conul de umbră al căruia ziua-n amiaza mare, se ivea noaptea cu mii de candelabre, aprinse. La salutul adînc al poetului, care-și scosese de pe cap pălăria albastră, Satan răspunse batjocoritor:

Ei își întoarse capul puțin, strîmbînd în loc
Planetele ca mingea, și luna cum e chifla —
Și încruntînd sprinceana pe ochiul lui de foc,
Răspunse Europei, orgolios, cu tifla.

În dosul anecdotei, se ascunde disprețul scriitorului față de civilizația europeană.

Din amintirile vieții monahicești, cea mai izbutită anecdotă este aceea cu titlul *Iosif al Ungro-Vlahiei,* care desigur relatează o întîmplare adevărată, de pe vremea lui Iosif Gheorghian, mitropolitul primat, protectorul tînărului ierodiacon, de pe lîngă mitropolia din București. Îmbătrînitului înalt prelat, căruia îi tremură mîinile, i se varsă potirul, cu sfînta cuminecătură:

Curata cuminecătură,
În veac de veac nu s-a vărsat,
Unchiașul în genunchi murmură:
— „Părinților, sînt cu păcat!"

Pe cînd părinții-arhimandriți
Și arhondarul stravofor
Se jăluiesc, nemîntuiți,
Cum că păcatul e al lor.

Obsecviozitatea subalternă oferă, în această poezie, efectul de umor, în timp ce amintirea pioasă zugrăvește cu sfințenie chipul „blîndului mitropolit“:

Înveșmîntat în promoroc
Cusut cu foi de trandafir,
Se roagă-n gînd ca un proroc
Și pune fruntea pe potir.

De o parte, credința interioară, neteatrală, la bătrînul prelat, de alta jelania falsă a celorlalți ierarhi, colorează imaginea veridică a tabloului mînăstiresc, arghezian, de cea mai bună calitate artistică.

Mai cunoscută e poezia anecdotică cu diaconul Iakint, carele, în săptămîna mare, a primit în chilie

...o fată vie
Cu sînii tari, cu o coapsă fină
De alăută florentină.

Remușcarea alimentează substanța umorului indirect al bucății, prin temerea că Atoatevăzătorul, la ora matinală, ulterioară consumării păcatului, cînd fata s-a strecurat afară din chilie, „o a văzut din cer pre ea“. Umor de altminteri bogat în sugestii: ieșirea furtivă a vinovatei, interceptată de necruțătoarea privire a lui Dumnezeu, constituie un instantaneu picant de gravură galantă cu iz sacru, al cărei piper e intensificat de întorsătura arhaică a versului final. Pe lîngă imaginea neuitată, a coapsei profane, cetitorul reține un alt vers memorabil:

Toți sfinții zugrăviți în tindă
Cu acuarelă suferindă,
Ai cinului monahicesc,
Scrutîndu-l, îl disprețuiesc.

(Mihnin)

Acuarela decolorată a trecut, prin asociația intermediară a palidității, la aceea mai precis umanizată, a suferinței, procurînd poetului, unul din cele mai pregnante efecte de paletă.

Dor dur e poema aleanului, în sectorul elegiei erotice, care-și așteaptă recompensa prin capitularea muzei; în

compunerea ei distingem două părţi: mustrarea amicală a autorului şi mărturia îndrăgostitului, suferind carnal, „de-amintire şi lingoare". Funcţia gratuită a artei, în contrast cu necazurile practice ale omenirei, e admirabil formulată de autor:

Lumea plînge de necazuri,
Tu-ţi pui gîndul pe atlazuri
Şi, de dor de vînt şi mierle
Faci cu acul fir de perle,

Îţi ungi rănile cu-argint,
Te alinţi cu zări ce mint
Şi-ţi faci cugetul hotar
Între înger şi măgar.

Pe lîngă frumuseţile plastice de amănunt, subliniate, atragem atenţia asupra ultimelor două versuri, care definesc minunat disciplina de candoare a poetului, cu o expresie care l-ar fi încîntat pe Francis Jammes, liricul prin excelenţă al rafinamentului în direcţia simplicităţii spirituale. A-şi face „cugetul hotar, între înger şi măgar", este un mijloc de a obţine acea naivitate în receptarea miracolului ascuns în fiecare din fenomenele mărunte ale vieţii.

Istoria naţională i-a oferit lui Arghezi un prilej de umor inedit în lauda adusă lui *Vodă-Ţepeş* pentru geniul său de justiţiar, unit cu sensul ierarhiei şi al tradiţiei religioase. Într-adevăr, crudul domn e „gînditorul" care, şi la ospeţe, între urări şi pahare, scrutează pe boieri şi pe vlădici şi „cugetă ce ţepi li se cuvin". Aceasta e „poanta", de un umor sec desăvîrşit. În prealabil, autorul obţine alte efecte prin dozarea sentimentelor conservatoare şi tradiţionale ale domnitorului, în alegerea calităţii lemnului şi a înălţimii ţepilor, precum şi în asigurarea ritualului creştinesc al morţii:

De-altfel creştin, cu ţepile, colivă
Îţi pregăteşte Vlad — şi lumînări.

Cuviincios cu buna rînduială
Pentru cei mari, fie munteni sau turci,
Avea mai mari şi osebite furci,
Ca treapta loc să nu dea la-ndoială

Vedeai Vizirii la-nălţimea lor,
Înfipţi în vîrfuri sprintene de plopi,
Iar pentru sfinţi, vlădici şi episcopi,
Avea lemn sfînt şi bun mirositor.

Mai e nevoie să relevăm hazul enorm, cu toată reţinerea autorului, care rezultă din apropierea termenilor „sfinţi", vizînd pe prelaţii nevrednici şi „lemn sfînt", referitor la substanţa ţepilor?

Cu totul excepţional, la poetul de superstiţie naturistă şi de atitudine antiintelectualistă, e ironizarea peisajului infernal, pentru faptul corect al repetiţiei în regularitatea fenomenală.

Senină-n imitarea-i eternă, rece, goală
Şi silitoare, iarna, ca un şcolar supus,
Aplică-ntotdeauna, strict, regula de sus,
Cuminte, mulţumită de-a fi gramaticală.

Efectul de umor e de natură intelectuală, prin caracterul cerebral al asociaţiei dintre docilitatea unui şcolar şi sîrguinţa anotimpului în aplicarea regulei „de sus".

În continuare, poetul care hibernează „pe piscul între hornuri", unde „întîrzie-n mîndria tăcerii, solitar", e ironizat subţire pentru contrastul dintre subalimentaţia sa şi producţia sa cerească:

Visează pentru Domnul cu dulce în zadar
Şi se hrăneşte zilnic cu ceai şi două cornuri.
(Din nou)

Comicul închisorii este de o mare variaţie, la Arghezi.

Incuria, ca să nu spunem murdăria, e privită cu acea stare de spirit, denumită „haz de necaz", ca de pildă, în clasificarea, după orar, a paraziţilor şi a altor vizitatori nechemaţi:

Pe la trei,
Vin păduchii mititei;
Pe la cinci,
Ploşniţele cu opinci.
Şobolanul te miroase
Pe la şase...
(Serenadă)

Operația birocratică, de scăzămînt a morților, procură autorului un sarcasm amar, de o concentrare unică, eficace mai ales prin puterea de sugestie a versului secund:

Din condică zece s-au șters
Vărsați în univers...

Cuvîntul de îndemn, rostit celor morți, la sfîrșitul poemei zguduitoare, prin concentrarea sobră, pare a cuprinde, în sarcasmul referitor la judecata oamenilor, și justiția divină:

Și băgați
De seamă, să nu vă-ncurcați.
Căci mîine seară, poate chiar diseară,
Pe la aprinsul stelelor de ceară,

Mai treceți odată
La judecată.

(Morții)

Intîlnim umorul sinistru, rezultat din asocierea incinerării, pentru suprimarea „corpului delict“ (în speță, arderea de vie a unei fete), cu arta culinară, în povestea din *Pui de găi:*

Toți chitiră să bage fata-n beci
Și să-i facă de ducă, așa ca la berbeci,
Și să o puie pe jar.
Dar nu era bine să miroasă-n toiul nopții a grătar.
Mai bine, bucată cu bucată,
Să fie aruncată...

Cam aceeași specie de umor, marginal morții, se desprinde din poema *Galere*, unde asistăm la ferecarea hoților.

Lăcătușii le-au bătut călare
O verigă-ntre picioare
Și la glezna mînii,
Ca să poată hodini stăpînii,
Cît, munciți pe caldarîm,
Hoții trec dintr-un tărîm într-alt tărîm.

Aci puterea de sugestie a versului final ne poate înșela asupra intențiilor justiției represive. Trecerea dintr-un tărîm într-altul înseamnă desigur trecerea de la regimul de libertate, la cel provizoriu, de detențiune; iar nicidecum trecerea pe tărîmul celălalt, al neființei; confuzia lirică stăruie însă și e de o mare putere sugestivă; ea e pregătită de contextul în care hoții apar în zîngănit impresionant de lanțuri:

Tîrîș, grăpiș,
Prin păinjeniș,
Ca o fiară bolnavă de rugină.

și se întărește prin urmarea unei viziuni halucinante:

O șchiopătare de vulturi căzuți din stele
Prin oțățitul întuneric tare;
O răstignire fără cruci și fără schele.
O Golgotă șeasă fără altare.

Pasul strîns lîngă pas
Merge-mpiedecat, ca un compas.
Și palmele, unite cu ciocanul, cătușa și pila,
Parcă se roagă, cu de-a sila.

Efectul grotesc este spiritualizat prin comparația evanghelică; *Galere* e o caricatură tragică a unui Goya, cu un scrîșnet stăpînit al dinților, împotriva stăpînirii; implicațiile sociale sînt netăgăduite, ca și în *Morții*.

Un alt tablou de mare efect tragic și grotesc este *Dimineața,* în care socoteala morților nu se mai efectuează sub cerul liber, ci într-o cameră de registratură; interiorul îngăduie exhibiția goliciunilor neînvelite și surprinderea gîndurilor bestiale ale paznicilor. Ochiul artistului notează impresii de umor sinistru, în marginea anatomiei.

De foamea și chinul răbdării
Lipită li-i burta de șira spinării
Și-n fundu-i, distrat și ridicul,
Ochește sinistru buricul.

În colț, un condei
Însemnă cadavrul și-al unei femei

Bălaie, subțire, ea-și ține deschis
Pe lespede trupul, defunct paradis,
Pe cînd își arată gîndul hid
Paznicii vii, care rîd.

Cu toții-s în pieile goale,
Au bube cleioase pe șale,
Noroaie de sînge pe piept și picioare.
A morții atroce și grea impudoare
Dezvăluie cinic *ce vor,*
În viață, organele lor.

Umorul e uneori lexical, mai ales în transcrierea limbajului periferic, cu condensări savuroase:

— „Măi!"

„Să-i saie ochii"? — „Să-i!"

(Sici, bei)

Adică: Să-i sară ochii *cui minte?* — Să-i *sară.*

În *Munca,* poema medicinei țigănești, empirice, efecte de umor indirect și poate involuntar sînt obținute prin acumularea enumerativă a bolilor și mai în genere prin enumerația simplă, chiar și a organelor:

Răscrăcărătura,
Umflătura, surpătura,
Deșelarea,
Noada, spinarea,
Ceafa, nasul,
Trec cu trasul...

Efectul umoristic mai e dobîndit prin raritatea termenilor, din filologia populară sau de-a dreptul din folclor:

Cîrmîzul, spînzul, scăpăul,
Sînge de nouă frați coconari,
Migdale amari,
Așa îți este leacul:
Ducă-se de-a berbeleacul...

Familiaritatea e stilul curiozității de oameni, a autorului în închisoare. Iată cum se apropie de *Fătălăul:*

Cu vreo cîteva tuleie,
Mă, *tu semeni a femeie ...*

La despărțire, în semn de camaraderie sau poate ca să-l ispitească și să-i deducă sexul din acceptarea sau respingerea tutunului, îl îmbie astfel:

Na! *ține o țigare.*

Tot familiaritatea e limbajul afectiv al poetului, cu florile:

Mărturisește-ți, puică micșunea,
Șoapta ce-o ții pe buzele **matale**
Și lasă-ți sufletul de catifea
Să-și scoată tot oftatul din petale.
(Confidență)

Gospodarul dojenește prefăcut, cu bonomie și familiaritate, pasărea care i s-a aciuat în pod.

Vrăbioiule vecine,
Te rog să treci pe la mine
Stai de-un an la noi în casă
Și de chirie nu-ți pasă.
Mă tot ții într-o minciună
Și n-ai dat măcar arvună.

Nota bonomiei e dominantă, în poemele pentru copii și în *Hore.*

Poetul compune definiții umoristice sau ghicitori de aceeași natură, în *Alfabetul,* pentru fiecare literă:

Cine vine mîndru și călare
Și nici cal măcar nu are?
(M)

Sau:

Ce borțos și ce fudul
Și niciodată sătul!
(B)

Viziunea alcătuitorului de alfabet este caricantă, însă nuanțată cu bonomie.

În *Bîlci în Aldebaran*, bonomia dezvăluie alianța umorului generos cu fantezia care gospodărește spațiile interastrale.

Hai mărgele! la mărgele!
Cerul meu e plin de stele.
Giuvaere, cruci, podoabe,
Cîte trei și patru boabe,
Cu scîntei mai tari, mai slabe.

Vînd și un mărgăritar,
Cinci ocale la cîntar...

Toată noaptea țin deschis:
Vînd pe dragoste și vis
Și numai pe datorie
Plata la Sfînta Mărie,
Ori la un soroc, știu eu?
Cînd o vrea și Dumnezeu...

Debitant de miraje cerești, Arghezi consimte să introducă bonomia în acest gen de lirism, mai adesea solemn, înalt. În zori

Încui ușa pe la clanță
Și strîng bolta-n tărăboanță
Și o car tiptil acasă...

Într-un compartiment al ciclului *Hore*, observația socială, de o acuitate necruțătoare, care dezvăluie recrutarea arbitrară a cadrelor, se arată compatibilă cu bonomia contagioasă:

...omul cel mare
Se-alegea după picioare.
I-ha, ba-ha,
Ba-ha, i-ha.
Umblau solii prin norod
C-un carîmb și-un calapod.
Lu-la, la-lu
Vi-va, va-lu.

Și cinstirea ți se da
După talpă și pingea.
Da-du, du-da
Ga-gu, gu-da . . .
(Horă cu băieți)

Un adversar de talia lui N. Iorga i-a inspirat lui Arghezi una din cele mai frumoase hore, în care poetul e făurarul omnipotent, demiurgic, lucrînd cu materiale solare și astrale; la urmă, generos, faurul e dispus să-și îmbune dușmanul, cu podoabe derizorii, de copil:

Hîtrule, nu e nici un
Mijloc să te mai îmbun?
Taica ți-o drege și ție
Vreo chivără, vreo tichie,
Cînd ai vrea în arătare
Să ieși mîndru și călare.

Aceeași inimiciție e nucleul bucății cu mari efecte bufone, *Horă de șoareci;* din nebăgare de seamă, Marcu cotoșmanul lasă să-i scape șoricelul; descrierea scenei e de o vioiciune rară, cu virtuozități formale în metrul popular; alte efecte de umor sînt scoase din lenea motanului:

De somn și de lene
Nici clipea din gene
Poate doar visînd
Dădea, cînd și cînd,
Nițeluș, din coadă.
Dar puțin de tot,
Nu cumva să-i cadă
Sau să-i facă nod.

În cadrul viziunii cu reminiscențe monahicești, una dintre hore e dedicată mitocului de animale, falanster al tuturor dobitoacelor mari și mici, cu gingașe prevederi ale confortului pentru fiecare specie. În final, răgetul bivolului nu întîmpină sarcasmul, ci complicitatea prefăcută, plină de bonomie, a poetului:

Însă știu că-n turn, la han,
Cîntă bivolul bălan.

E un ghiers puțin mai tare
Decît de privighetoare,
Însă vezi, de-aceea-i dat
Răgetul: pentru cîntat.
(Hora lui Esop)

Curtea paserilor are și ea semnul de atenție al poetului, părintele lor adoptiv: *Horă-n bătătură.*

Într-o serie sincronică de poezii, bunica cu tricotajele confuze, întreține umorul familiar și familial al lui Arghezi (*Amintiri de Crăciun,* în R.F.R., 1 februarie 1939). Poetul mai compune *Stihuri de abecedar* (*ibid.,* 1 martie 1939), stilizîndu-și naivitatea, în versuri în care umorul se împletește cu gingășia. *Facerea lumii, Balet pe șapte silabe (Cartea cu jucării),* aparține ambiției minore, neobișnuită poeților mari, de a face instrucția copiilor, prin mijlocirea distracției: *utile dulci.* Haosul primordial e astfel înfățișat pe înțelesul minților fragede:

Cînd a fost, la început,
Nu era nimic făcut.
Lumea toată era goală
Ca o tidvă, ca o oală,
Era noapte peste tot,
Ca-n cutia cu compot.
Era ceață
Ca-n borcanul cu dulceață.
Și tăcere
Ca într-un hîrdău cu miere.

Efectul e apreciabil și momentul ar fi venit ca educatorii copiilor noștri să aleagă literatura bună, fără evitarea sistematică a compunerilor argheziene, de cu totul altă calitate decît obișnuita literatură specială.

Reprodus după vol. Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi,* ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Minerva, București, 1971, pp. 153—184.

ION BARBU: CICLUL ERMETIC

a. Mitul oglindei

Cititorul care străbate paginile volumului *Joc secund,* nu trebuie să uite niciodată că se găsește în fața unui poet matematician. Chiar o simplă inventariere a vocabularului său arată cît datorește Ion Barbu astronomiei, mecanicii și geometriei. Nu vom întocmi acest inventar. Cititorul îl poate face singur. Mai util este să ne oprim o clipă asupra calității viziunii manifestate în aceste pagini, crescute din spiritul matematic, într-un fel care trebuie lămurit. Vom spune deci că intuiția matematică nu cuprinde obiecte concrete, ci o lume de esențe ideale pe care spiritul le găsește printre posibilitățile sale, fără sprijinul nici unei experiențe. Nimeni nu poate identifica în sfera obiectelor concrete ce este un număr sau o formă. Desigur, toate lucrurile se prezintă într-un număr sau o formă oarecare, dar numărul și forma ca atare nu sînt date niciodată în experiență. Ele sînt niște realități pur spirituale, oferite simplei intuiții intelectuale. Viziunea matematicianului este atît de puțin conexată cu activitatea simțurilor, atît de liberă de contingențele care întinează funcțiunea lor, încît lumea care i se revelează este resimțită de el ca „pură". Pe de altă parte, față de lumea experienței, aceea a matematicii este o a doua lume, o suprastructură ideală. Într-un astfel de univers ideal dorește să se situeze viziunea lui Ion Barbu și acesta este înțelesul expresiei *Joc secund,* care intitulează volumul său. Un „joc", adică o combinație a fantaziei, liberă de orice tendință practică și un „joc secund", desfășurat în acea superioară zonă a esențelor ideale. Cum însă ideea în puritatea ei nu este reprezentabilă, nu constituie imagine, poetul o figurează prin aparența cea mai pură de contingențele materiei, prin curatele răsfrîngeri ale lumii în oglindă. Prin oglindă lumea intră în „mîntuit azur". Iar dacă lumea experienței se înalță în piramidă pînă la „zenit", răsfrîngerea acesteia

alcătuiește „nadirul“ ei. Din acest element neîntinat își extrage poetul materia inspirației sale. Poezia este pentru el negația lumii, sublimarea ei în idee, un joc desfășurat pe un plan izolat de viață, *un joc secund*. Așa ne vorbesc strofele grele de înțeles cu care se deschide volumul:

Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.

Cerem voie să ne referim aci la concepția platoniciană a artei. Arta, spunea Platon, considerată ca o copie a lucrurilor reale, ele însele niște copii ale ideilor eterne, este imitația unor imitații. Arta ar fi deci o răsfrîngere la puterea a doua a realității. Aceasta este și concepția pe care și-o însușește poetul nostru cînd își propune să evoce o lume reflectată în oglindă, căci cel ce privește icoanele lămurite în apele ei înregistrează imaginile unor imagini. Dar pe cînd pentru Platon această răsfrîngere secundă face din artă o întruchipare mai depărtată de realitatea ideală decît însăși obiectele concrete care i-au stat drept model, poetul *Jocului secund* vede aci tocmai un pas mai departe în procesul de transfigurare ideală a lumii, căci pe această cale imaginea se depărtează încă mai mult de substratul ei material.

Mitul „oglindei“ joacă și altădată un rol în poezia lui Barbu. Cititorul trebuie să revadă frumoasa poemă *Falduri,* în care misteriosul personaj William Wilson execută un gest metafizic experimental, atunci cînd sparge cu pumnalul oglinda care îi răsfrînge chipul:

— Intemnițate William
Cast hidrofil, te așteptam
Să treci, maree, din oglindă
În lumea frunții, să te-aprindă;

Student stufos, Bostonian,
Cețoase Wilson William,

Iți jur, ar face-o bună mină
Spini șase-în pielea ta marină!

(De șase ori, în ape grele
Sting fier aprins, pînă-n prăsele;
Fulger cedat, just unghi normal,
Cad reflectat, croiesc cristal.)

Piei chip! Rămîi, cortină spartă,
Pătrată Spanie pe-o hartă,
Răpus, în mîini, pumnalul tras,
În fund ursuz, de zahăr ars.

Acest William Wilson nu este altul decît personajul povestirii lui Ed. Poe, care poartă același nume. William Wilson, întocmai ca eroul din *Noaptea de Decembrie* a lui Musset, este omul urmărit de *dublul* lui, de misterioasa lui *sosie,* în care se cuvine a recunoaște un simbol al conștiinței morale. Însoțirea permanentă a lui William Wilson sensibilizează obsesia neîntreruptă a conștiinței; după cum duelul lui final cu acest martor inoportun al orgiilor sale, este de fapt ceea ce în termeni morali se numește „lupta omului cu sine însuși". Dar pentru a avea întreaga explicație genetică a poemei *Falduri,* trebuie să arătăm cum cu ocazia ei s-au asociat mai multe motive: mai întîi acel al dublului romantic, provenind din povestirea lui Poe, cu problema *hamletică* a omului care mîngîie ideea sinuciderii, ca un gest care l-ar putea duce în fața revelațiilor supreme. „A muri, a dormi" monologhează Hamlet (III, 1) „A dormi? Poate a visa, da, iată marele obstacol. Căci cine știe ce visuri ne pot apărea în somnul morții, după ce ne-am dezbrăcat de învelișul nostru pieritor..." Întrebarea hamletică despre valoarea morții a reluat-o odată J.-M. Guyau în poema sa *Le problème d'Hamlet.* Adolescentul care apasă vîrful ascuțit al compasului în dreptul inimii, se întreabă dacă moartea i-ar aduce cunoștința sau dacă ea n-ar prelungi cercetarea fără sfîrșit a spiritului:

En jouant j'avais pris la pointe longue et fine
D'un compas; curieux — pour voir, — sur ma poitrine
J'appuyai doucement le bout frais de l'acier.
J'avais quinze ans; j'étais encore un écolier.

J'éprouvais je ne sais quel trouble plein de charme
En écoutant mon cœur palpiter sous cette arme
Et presser, inquiet, ses tressaillements doux:
Ici la mort planant, et la vie en dessous,
Tiéde et jeune.
— „Mourir, pensais-je, c'est connaître
Si je voulais pourtant?... L'au-delà, le peut-être,
Tout l'immense inconnu que je pressens parfois,
Ne pourrais-je, en pressant ce fer du bout des doigts,
Le conquérir? Pourquoi l'etrange patience
Qui nous fait reculer l'heure de la science?

. . . .

Puis, soudain, je me dis: „Qui sait si la mort même
Est sincère, sans voile, et resout tout problème?
Quand vivre, c'est chercher, trouverai-je en mourant?
Le mystère éternel n'est-il pas aussi grand
Pour ceux qui sont couchés ou debout. Suis-je maître
Même en touchant du doigt la mort, de la connaître?"

. . . .

Acelaşi gest revine acum în poema lui Barbu:

Din somn, din ştofă sar deştept
Smulg fierul scurt, îl duc la piept.
La ţărmul apelor de gală
Strig hidra mea, chilocefală.

Nu încape îndoială că în *Falduri* s-au asociat motivul dublului cu motivul hamletic, cules probabil din Guyau. Avem însă impresia că în această conexiune, confruntarea lui William Wilson cu dublul său răsfrînt în oglindă n-are sensul moral din povestirea lui Poe, ci unul în legătură cu enigma cunoaşterii ca în poema lui Guyau. Noul William Wilson nu se oglindeşte, aşa cum conştiinţa morală se cercetează pe sine, ci se contemplă, întrebîndu-se despre propria sa realitate printre imaginile inteligenţei sale. Gestul care sfîşie oglinda nu este al conştiinţei morale în luptă cu sine însăşi, ci al conştiinţei intelectuale care probează consistenţa imaginilor care compun experienţa. Iar cînd această consistenţă îi apare precară, sentimentul care se dezvoltă nu este al dezastrului moral, ci al perplexităţii minţii:

— Ce gînd tîrziu mă suflă-acu?
Să vîntur nopții „Bu-hu-hu"
Ca la un cîntec, altădată?

Se toarce vorba, închegată,
Cutia încet se-ncuie-n piept,
În scrisul apei caut drept.

Oglinda ca martoră a inanității lumii și a propriei noastre zădărnicii a mai fost cîntată și altă dată de poeții moderni, de pildă de Mallarmé, de a cărui poetică Ion Barbu nu a rămas străin. Recitească-se în această privință elegia *Herodiadei* în poemul marelui simbolist francez:

O, miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,
Que de fois et pendant les heures, désolée
De songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine
J'ai de mon rêve épars connu la nudité.

Din *Hérodiada* lui Mallarmé derivă *Fragments du Narcisse* al lui Valéry. Mărturia criticului A. Thibaudet poate fi amintită aci. „D'Hérodiade *aussi procède un peu cet attrait que sur le symbolisme exerça le mythe de Narcisse. La poésie qui s'isole dans la pureté de son chant, la conscience qui annule toute existence autre qu'elle sur son miroir de lucidité, se sont connues au contact de cette orfèvrerie*"[1]. *Narcisul* lui Valéry nu este decît elegia inanității lumii, probată în îmbrățișarea imposibilă a celui îndrăgostit de propria lui imagine. Motivul revine în numeroase variante. Iată una din ele:

Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux-mêmes tentés suivent au fond la mort,
Tout est songe pour toi, Soeur tranquille du Sort.

[1] Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, 2-e ed., 1926, p. 390.

Aceeași concepție idealistă a poeziei care îi conducea pe Mallarmé sau Valéry la simbolul oglindei, îl face și pe poetul nostru să-l regăsească. Valéry a mărturisit de mai multe ori această tendință către puritatea ideii, înrudită cu aceea în care trăiește gîndirea matematică. Astfel, evocînd odată pe matematicianul Poincaré trecînd pe străzile Parisului alături de extravagantul și impurul Verlaine, Valéry nu ne-a ascuns încotro merge preferința lui. Există totuși un poet care a păstrat în sfera muzelor curățenia incoruptibilă a gîndului idealist: este Mallarmé, al cărui contrast cu Verlaine trebuie subliniat. *„Jamais contraste plus véritable. Son oeuvre ne vise pas à définir un autre monde plus pur et plus incorruptible que le nôtre et comme complet en lui-même, mais elle admet dans la poésie toute la variété de l'âme telle qu'elle"*.[2] Astfel de afirmații ale unei poetice idealiste revin și sub pana lui Barbu. În același eseu asupra d-lui T. Arghezi, pe care l-am citat și altă dată, găsim un protest asemănător împotriva acelei poezii care face să coincidă limitele sale cu ale întregii conștiințe, în întreaga ei varietate. Poezia pe care el o dorește nu va fi deci *„genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext* de confidență, sinceritate, disociație, naivitate, *poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei"*. Preferința sa nu primește decît *„rarefierea lirismului absolut ... Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism"*.[3] Textul face impresia unui comentar pe care poetul îl face el însuși strofelor *Jocului secund:* un comentar anticipat, căci este scris cu trei ani înaintea acestora. În deplină conștiință de sine, el afirmă tema esențială a poeziei sale în acea dublă răsfrîngere a spiritului pur, pentru care găsise între timp simbolul oglindei, poate sub influența unui Mallarmé și Valéry. Cu Ion Barbu nu ne aflăm niciodată în fața unui poet inconștient de mijloacele și țintele sale. Luciditatea secundează neîntrerupt munca inspirației sale și poemele lui aduc de cîteva ori ecoul tainelor petrecute în laboratorul său de poet. Astfel, dacă strofele înscrise în fruntea culegerii fixează atitudinea sa,

---

[2] Paul Valéry, *Variété*, II, 1930, p. 183.

[3] I. Barbu, *Poetica d-lui Arghezi*, în *Ideea europeană*, IX, 1927, nr. 205.

sînt alte poeme care ne aduc ceva din drama acestei atitudini. În acest înțeles putem spune că William Wilson sfîșiind oglinda este poetul însuși în luptă cu propria lui inteligență. Atitudinea spiritului orientată către ideile lui pure, proprie în același timp matematicianului, umple conștiința omului cu sentimentul lipsei oricărei prezențe mai consistente și cu acela al unui vid chinuitor. *Tînăra Parcă* a lui Valéry vorbise și ea de „limpedele urît" al aceluia care nu este decît „prada privirii sale". Iar în dialogul *L'Âme et la danse*, Socrates amintește de acel „ennui parfait... qui n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant".[4] Acesta mi se pare a pune stăpînire în cele din urmă pe noul William Wilson, tragica nălucă a poetului, dedublare a conștiinței sale pierdute în regiunea solitară a ideilor pure.

b. Spiritualism

Printre bucățile care poetizează propria atitudine a poetului, alături de *Falduri*, trebuie trecută și poema mai întinsă *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Construită pe o schemă astronomică, poema înfățișează înaintarea sufletului prin trei etape cosmice. Acest itinerar începe cu cercul Geei și se oprește în acel al Venerei și al lui Mercur, planetele care despart Pămîntul de Soare, pentru a ajunge în cele din urmă în pragul marelui mister de lumină. Este interesant de deslușit accentul valorificator pe care poetul îl pune pe aceste felurite etape. Poposirea în cercul Venerei, simbol al unei epoci închinate dragostei, se desfășoară într-un ritm grotesc, care amintește de aproape pe al Domnișoarei Hus, evocată în dansurile ei de altădată „cu muscalii și cu turcii":

În spre tronul moalei Vineri
Brusc, ca toți amanții tineri,
Am vibrat
Înflăcărat:

Vaporoasă
Rituală
O frumoasă

---

[4] Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, în *Eupalinos*, p. 52.

Masă
Scoală!
În brățara ta fă-mi loc
Ca să joc, ca să joc,
Danțul buf
Cu reverențe
Ori mecanice cadențe.

S-ar spune că omul stăpînit de dragoste este resimțit acum de poet ca o simplă ființă instinctivă, fantoșă ridicolă mișcată de niște sfori care nu stau în mîinile lui. Iubirea nu apare de altfel ca motiv subiectiv decît destul de rar în poemele lui Barbu. În *Joc secund* numai de trei ori: Păunul, concisă și săgetătoare viziune a unei pasiuni lunatice și violente, în *Înfățișare,* sub forma unei înclinații care se complace în penumbra vestitoare a unei mari eliberări în lumină și în *Uvedenrode,* în întruchiparea unei senzualități care se rătăcește în absurditate. Dar cu aceste contribuții, Ion Barbu nu poate apărea ca un poet al iubirii. Nici chipul unei ființe îndrăgite, nici sentimentul amorului odihnind în plenitudinea lui nu ne vorbesc vreodată din versurile lui Barbu. Tot ceea ce putem culege din ele este sau expresia unor senzații, care stau mai prejos de adevărata iubire sau aspirația către revelații care o depășesc. Între aceste extreme, figurează paiața executînd „danțul buf cu reverențe ori mecanice cadențe". În drumul desăvîrșirii sale, sufletul trebuia deci să mai urce o treaptă, care este a lui Mercur, în interpretarea lui Barbu: duh al inteligenței, al cercetării și cunoașterii. În apropierea imediată a Soarelui, despărțit de izvorul etern al luminii printr-un singur cerc, Mercur este o etapă necesară. Puritatea lui este mai mare decît a Venerii, dar o infiltrație luciferică îl întocmește ca o forță negativă, sfărîmătoare de idoli. Și altă dată duhul care-și trage virtutea din Mercur a fost invocat de poet, care-l identifica atunci cu mistica *aură* care învăluie corpul, poate corpul astral al antropozofilor. Poezia *Aura,* scrisă în 1926, adică în anul *Ritmurilor pentru nunțile necesare,* face parte deci din ciclul aceleiași inspirații. Poetul cultiva atunci visul unei absorbții în astral, în elementul spiritual care mișcă corpul, al unei uniri nimicitoare deopotrivă cu a petei de ceară suptă de căldură. De data aceasta însă nunta nu se împlinește.

O Mercur,
Frate pur
Conceput din viu mister
Şi Fecioara Lucifer,
Înclinat pe ape caste
În sfruntări iconoclaste,
Cap clădit
Din val oprit
Sus, pe Veacul împietrit,

O select
Intelect
Nunta n-am sărbătorit...

Dincolo de pămînt, dincolo de înflăcărările impure ale dragostei şi de atmosfera curată a inteligenţei, poetul năzuieşte către cufundarea extatică în principiul suprem al lumii. Întreaga poemă descrie astfel o peregrinaţie spirituală a sufletului, foarte apropiată de căile pe care le indica mistica neo-platoniciană discipolilor ei. Pentru aceasta, creaţia se dispune în mai multe etape ascendente, pornind de la materie, trecînd prin suflet şi raţiune, pînă la principiul suprem şi unic al divinităţii. Sufletul care a decăzut, însoţindu-se cu un corp material, poate parcurge aceste felurite etape, pînă în momentul contopirii extatice cu Divinitatea. Apropierea poemei lui Barbu de schema „conversiunii" platoniene este cu atît mai justificată, cu cît în aceasta din urmă feluritele etape spirituale sînt comparate cu cîte un corp ceresc. Astfel sufletul este asemănat cu luna, care se bucură de o lumină împrumutată, răsfrîntă numai de suprafaţa ei. Raţiunea este însă comparată cu soarele, pătruns de lumină pînă în adîncul lui. Dar izvorul lumii este Dumnezeu, care n-o împrumută de la nimeni şi o dăruieşte tuturor[5]. Peregrinaţia poetului nostru se opreşte în faţa Soarelui şi nunta necesară se împlineşte abia aci:

Trage porţile ce ard.

Că intrăm
Să ospătăm

[5] Plotin, *Eneade*, V, 6, 4.

În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea,
Abur verde să ne dea,

Din căldări de mări lactee,
La surpări de curcubee,
— În Firida ce scîntee
eteree.

Contemplată din aceste înălțimi, lumea trebuia să-i apară poetului ca o greșeală și un păcat. Idealismul modern a mai găsit uneori expresia acestui sentiment negativ față de întreaga lume creată. Așa, Paul Valéry cînd amintește „que l'univers est un défaut dans la pureté du non-être" (Ebauche d'un serpent). Lumea întreagă nu este, după înțelepciunea neo-platoniciană, produsul unei regresiuni a Divinului, o cădere pe trepte din ce în ce mai adînci? Comparate apoi cu ideile absolute, lucrurile ca elemente ale contingenței nu sînt oare pătate de imperfecțiune? Acest sentiment este foarte statornic în poezia lui Barbu. Negația spiritualistă a lumii este în poezia lui unul din motivele constitutive ale ciclului ermetic. Poezia *Grup* îl aduce de pildă într-o expresie concentrată. Razele care pătrund în temnița de „nedemn pămînt" sînt ale marei lumini spirituale. Ele pornesc din ochiul triunghiular al Divinității, care își asumă această formă limitată pentru a stabili legătura Ei cu lumea, ca acea lume în care capetele noastre stau „ca o greșeală". Dar poetul dorește dincolo de lumina văzută, marea strălucire a spiritului pur și aspirația lui cheamă gestul capabil să prelungească în infinit raza care a trebuit să se frîngă pentru a privi către creatură:

E temnița în ars, nedemn pămînt
Din ziuă, fînul razelor înșală;
Dar capetele noastre, dacă sînt,
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atîtea clăile de fire strîngi!
Găsi-vor gest închis, să le rezume,
Să nege, dreaptă, linia ce frîngi:
Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?

Aspirînd către marea lumină necreată a spiritului pur, poetul s-a oprit de cîteva ori pe granița care desparte *creatul de increat*. Nu cunoaștem în întreaga literatură un alt poet care să fi îndrăznit a-și propune dificila temă a trecerii de la neființă la viață, vraja magică a desfacerii din adîncurile mobile ale posibilului. Ceea ce părea inefabil, poetul a izbutit să exprime cu un rar succes. Deșteptarea din visul neființei, surda conștiință care se trezește în pulsațiile muzicale ale vieții ne vorbesc din a doua strofă a bucății *Increat,* care găsește comparația unică cu „șarpele pe muzici înnodat". În *Oul dogmatic* motivul este înfățișat în termeni mai abstracți. Poetul privește oul de paște și recunoaște în galbenul bănuț din care se va desprinde ființa, ceasornicul pe care nevăzute minutare vor însemna ora vieții. Dar dorința lui nu se îndreaptă către viața care se pregătește, ci către acea unică apariție de puritate și inocență, pe care ivirea vieții o va face să dispară. Ruga poetului vrea sfînta liniște a necreatului:

Îl lasă-n pacea întiie-a lui,
Că vinovat e tot făcutul,
Și sfînt, doar nunta, începutul.

Numai rareori perspectiva vieții chemată să înflorească produce accente de bucurie și negația spiritualistă a lumii face loc afirmației ei imanentiste. În acest spirit nou găsește Barbu odată imagini de o neegalată măreție. E vorba de bucata *Statură*, închinată unui copil, unde norii, munții și iezerii ne sînt arătați silindu-se spre înălțimile cerului, pentru a prinde pe linia îndepărtată a zării vederea falnică a unei tinereți care se pregătește și care există undeva, deși pașii noștri nu ne-au dus încă în dreptul ei. Spiritualismul dușman vieții ajunge astfel să se întreacă pe sine și cuvintele rostite cu această ocazie sună pline de încredere și glorie. Poezia trebuie citită în întregime. Este una din puținele aparținînd ciclului *Jocului secund* închinată splendorii create:

Să nu prelingă, să nu pice
Viu spiritul, robit în ea,
La azimi albe să-l ridice:
Sfiit pruncia ei trecea.

Sori zilnici, grei, ardeau sub dungă,
Ușor sunau în răsărit;
Și nori ce nu știau s-ajungă
Și munții, cîți va fi-ntîlnit,

Suiau cu iezerii, să cate
La anii falnici, douăzeci.
Vedeau din ceasul ce nu bate
— Din timp tăiat cu săbii reci.

Altădată, în *Timbru*, poetul contemplă armonia reculeasă a creației, a pietrei, humei și apei, a elementelor simple și nude în fața Divinității pe care par a o presimți. Dar pentru a o cînta, el știe că nici una din vocile omului nu pot fi îndestulătoare. Ar trebui poate un cîntec deopotrivă cu al mării, vechiul leagăn al vieții sau cu acela neauzit, de laudă și uimire, al Paradisului asistînd la nașterea femeii:

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Întocmai ca *Increat*, *Oul dogmatic* și *Statură*, poezia *Timbru*, aparține aceluiași ciclu al creativității, construit pe teama sau iubirea posibilului, pe amestecul turbure de sentimente în fața vieții care se pregătește a se desprinde din neființă. Dar pe cînd în *Oul dogmatic*, aspirația poetului se orientează către liniștea și puritatea necreatului, pe cînd în *Statură* răsună cîntecul de glorie al creației, în *Timbru* creația însăși ne este înfățișată în elanul ei de întoarcere către Dumnezeu și către începuturile ei în fericita grădină. *Timbru* execută astfel gestul contrariu *Staturei*. Amîndouă însă sînt cîntece de laudă ale lumii și vieții.

c. Treptele viziunii

Modul de existență pe care ni-l propune poezia ermetică a lui Ion Barbu este *viața în spirit*. Ce devine figura lumii văzute sau auzite pentru cine o privește din acest unghi? Există oare în poezia lui Barbu imagini care să

poată fi realizate auditiv sau vizual? Desigur, pe ici și colo se lămurește cîte o armonie a naturii auzită cu precizíune. Astfel, cînd ni se sugerează acel cîntec al creațiunii, deopotrivă cu *foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare (Timbru)*. Alteori sînt minunate spectacole ale ochiului, frăgezimi matinale sau tragedii crepusculare. Rareori a fost mai bine zugrăvită puritatea unei dimineți, întregită din expansiunea nelimitată a văzduhului din norii rătăciți în cuprinsul lui, din reflexele sîngerii care și colorează, alternînd cu albastrul cadrului. Pictură a atmosferei și nu a lucrurilor, deopotrivă cu aceea a unui Claude Lorrain.

Citiți distihurile poeziei *Orbite:*

Colo, dimineața mea
Viu altar îți miruia:

Ca Islande caste, norii
În, dorita, harta orii,

Ageri, șerpii ce purtai,
Șerpii roșii, scurși din rai,

Și, culeș, albastrul benții
De pe jerbele Juvenții.

Dar matinalul este o întreagă categorie a peisajelor lui Barbu, în poezii care vorbesc despre *dimineața ierbii înmuiate* sau de *arginturile mari botezătoare (Desen pentru cort)*, în timp *ce varurile zilei (Legendă)*, aparțin unei alte nuanțe a lumii. Alteori sînt însă potoliri ale tonurilor, insinuări bolnăvicioase ale umbrei, ca în acea *limfă a pajiștilor pale*, care însoțește pe pămînt masacrele apusului în cer, *cherubul văii înjunghiat* sau *rana Taurului astru (Legendă)*. Alteori, feeria în galben și roșu a cerului crepuscular este văzută ca o nuntă de curcani, jucîndu-și mărgelele gîtului, ca în *Izbăvită ardere*, unde îmbinarea sacrului cu humoristicul produce accente de o mare originalitate.

Curcanii au mutat pe soare șirul
De gîturi cu, nestinși, cartofii roșii.
La cerul lăcrămat și sfînt ca mirul
Rotunzi se fac, și joacă pîntecoșii!

Șuvița stelei noi înnge-n ape,
Un stăpînit pămînt ascultă ani,
Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape
Nuntesc, la curtea galbenă, curcani.

În fine, sînt și viziuni de pitoresc al lucrurilor, ca în acel *Paralel romantic*, cu evocarea burgului șvab, *ca un dulău trîntit pe-o labă*, cu vetusta lui aglomerare de *cuburi șubrede, intrate*, de *case roșii, zaharate.* Ochiul care citește, vede *coroana literei, mărăciniș* și printr-o interesantă transpunere de senzații o *filă vibratoare ca o tobă (Dioptrie).* Ușoara povară de pene albăstrii ale pămîntului, *pîlpîie ca pînzele alcoolului în ceașcă. (Păunul).* Sînt și viziuni fantastice ca în *Înecatul*, prins în algele fundului de mare: *limbi verzi șuierătoare prin dinții veninoși.* Un univers de forme, lumini și culori, de reflexe, de nuanțări ale văzduhului și zării crește sub mîna poetului. E prima treaptă a viziunii lui.

Dar poetul nu rămîne debitorul imaginației sale reproductive. Viziunea sa suferă mai totdeauna o transfigurare! Adeseori o transfigurare sacrală, cu un polei charismatic care dăruiește lucrurilor o strălucire din altă lume. Cerul devine *lăcrămat și sfînt ca mirul (Izbăvită ardere);* iar ochiul care privește din înălțimi orașul, vede *roua harului arzînd pe blocuri (Mod).* Iată vechea icoană înfățișînd pe Isus! Privirea stăruitoare trăiește minunea transfigurării ei: *Văd praful — rouă, rănile — tămîie? (Lemn sfînt).*

Am nesocoti un aspect esențial al poeziei lui Barbu, dacă n-am ținea seama de acel fel al său de a considera înfățișările lumii în dependență de arătările cerului. Aproape nu este poezie a *Jocului secund* care să nu conțină expresia sentimentului de relație cu cerul și stelele, ca niște prezențe imediate și concrete. Un zvon de influențe misterioase circulă necontenit între pămînt și cer și din substanța lor este făcută pasta în care sînt frămîntate cele mai multe din aceste poezii. O analiză atentă pune în lumină mai multe tipuri ale acestei ancorări în astral. Sînt mai întîi elanuri ale pămîntului către cer: *unda este logodită sub cer (Timbru), Pămîntul s-a lipit de steaua-aproape (Izbăvită ardere).* Dar sînt și răsfrîngeri pe care lucrurile pămîntului le primesc din zone superioare: *Șuvița stelei noi învinge-n ape (Izbăvită ardere).*

Alteori sînt vecinătăți ale pămîntului cu Divinitatea însăși, ca în acel peisaj nordic de ape și cețuri, pe care poetul îl resimte ca pe un adevărat *mysterium tremendum*: *„Extremele cămărilor de bură / Mirat le începea, în Dumnezeu“* (*Margini de seară*). Nu lipsește nici viziunea legendară a cerului, pe ale cărui întinsuri Calea laptelui păstrează amintirea unei întîmplări de pe planeta noastră, a sfintei seri din Betleem: *„Rîu încuiat în cerul omogen / Arhaic Unt, din lăudata seară / Scurs florilor, slujind în Betleem / Cînd gărzile surpate înviară“* (*Steaua Imnului*). Perpetuînd reprezentări ale vechei astrologii, poezia lui Barbu înfățișează o natură determinată în nuanțele și pulsațiile ei, de mișcările astrelor. Astfel, *„limfa pajiștilor pale / Se pleacă soarelui ferit“* (*Legendă*). Sînt locuri *prielnice potrivirilor de stele* (*Desen pentru cort*). Și întocmai ca în astrologie, chiar stelele sînt uneori bolnave. Ce amintiri ale unor vechi practici magice răsună în versurile: *„Patru scoici, cu fumuri de iarbă de mare / Vindecă de noapte steaua-n tremurare“?* (*Poartă*). Viziunea cosmică își împletește firul ei în țesătura mai tuturor poeziilor lui Barbu.

Există însă și o altă treaptă a viziunii, în care imaginile se realizează, deși materia lor este aproape inexistentă. Nici culori, nici lumini, nici forme. În locul unui aspect, întîmpinăm mai degrabă actul și sentimentul viziunii. Cînd în poezia *Înecatul*, citim versul: *Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian*, sentimentul viziunii perspectivale se formează cu o mare claritate, deși nu se folosește reprezentarea nici unui obiect pentru a o obține. Tot astfel viziunea panoramică în versul: *Întreci orașul pietrii, limpezit* (*Mod*), este un miracol prin vastitatea unghiului de privire și puținătatea materiei lui. Întreaga poezie *Mod* descrie o astfel de vedere asupra lumii, dintr-un zbor absorbit de zenit. Nu ceea ce se vede, ci actul de a vedea: cuprinderea lumii din puncte din ce în ce mai înalte, pînă în clipa cînd ochiul n-o mai zărește decît ca o pată și pînă cînd o depășește, într-o realitate afară de timp:

Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid,
La gama turlelor acelor locuri.
Întreci orașul pietrei, limpezit
De roua harului arzînd pe blocuri.

O, ceasuri verticale, frunți tîrzii!
Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două;
Iar sufletul impur, în calorii,
Și ochiul, unghi și lumea aceasta — nouă.

— Înaltă-n vînt te frîngi, să mă aștern
O, iarba mea din toate mai frumoasă.
Noroasă pata aceasta de infern!
Dar ceasul — sus; trec valea răcoroasă.

Acolo, în regiunile spiritului pur, dincolo de valea răcoroasă a lumii, ceea ce poetul contemplă sînt esențe, idei nereprezentabile. Cine studiază poezia lui Barbu este cu neputință să nu se oprească în fața acelor simboluri conceptuale, indicate uneori prin majusculă. O adevărată scolastică, afirmînd realitatea unor *universalia ante rem*, se amestecă în puținele pagini ale volumului lui Barbu. Astfel poezia *Increat* exprimă în prima ei strofă trecerea din neființă spre creațiune:

Cu Treptele supui văditei gale
Sfînt jocul în speranță, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Subt văile respinse, ce nu sunt.

Nici unul din cuvintele acestei strofe nu aparține sensibilului. Cine ar dori deci să înțeleagă aceste versuri prin procedeul general în lecturile poetice și care constă în substituirea cuvintelor prin imagini, se va izbi de o greutate de neînvins. Pentru o astfel de lectură, poezia rămîne cu desăvîrșire pecetluită. Dacă însă ne orientăm atenția către intuirea esențelor inteligibile, o rază spirituală vine să lumineze această plăsmuire ermetică. *Treptele* pe care urcă ființa, *sundul*[6] prin care se strecoară, *pietrele apunerii egale* pe care le lasă în urmă, *văile respinse, ce nu sunt*, adică acele regiuni negative ale increatului nu sînt

---

[6] Cuvînt creat de Barbu, cu înțelesul de *strîmtoare, loc îngust de trecere*, prin generalizarea numelui propriu Sund, („*Hamlet*", acolo s-a înecat Ofelia, n.n.,) una din strîmtorile, care, împreună cu Skagerat și Kategat, despart Marea Nordului de Marea Baltică.

locuri care pot fi imaginate, ci etape capabile a fi intuite numai în spirit. Drumul acesta nu se desfășoară în sensibil, ci în inteligibil. Tot astfel sufletul Domnișoarei Hus rătăcea prin *Tîrziu* și *Înalt,* iar Isarlîkul se arăta la mijloc de *Rău* și *Bun.* Recitiți poemul *Paznicii:* invocațiile lui se adresează numai unor astfel de esențe inteligibile: *Drumului și Cărții, Trupului și Frunților.*

Darul intuiției esențelor, foarte caracteristic pentru inspirația lui Barbu, are unele consecințe în structura poeziei lui. Mai întîi o observație de amănunt. Barbu preferă să scrie cuvintele în întregime, fără eliziunile la care ne obligă uneori transcripția fonetică a limbajului. El va nota *ce-în zbor,* în loc de *ce-n zbor,* apoi *piatră-în rugăciune, piatră-adîncă, va fi-întîlnit* etc. Este aci o particularitate, pe care o împarte cu Matei Caragiale, adoptată desigur cu intenția de a sublinia diferențierea cuvîntului scris de acel grăit, dar și cu aceea de a-l menține în integritatea realității lui inteligibile. S-ar spune că pentru Barbu cuvîntul nu este numai un mijloc de comunicare, dar o realitate bine rotunjită, din care se oprește a amputa ceva. Mai importantă este observarea preponderenței de care se bucură substantivul în vocabularul lui. Barbu este foarte parcimonios în întrebuințarea adjectivului și chiar a verbului. Verbul exprimă în adevăr mișcarea, o calitate a relativului. Adjectivul, la rîndul lui, corespunde însușirilor superficiale și schimbătoare ale lucrurilor, „calităților secundare“ despre care vorbea Locke. Substantivul este însă, prin imuabilitatea realităților pe care le desemnează, partea de cuvînt mai aptă pentru expresia esențelor. Același substantiv poate fi legat cu verbe sau adjective felurite, el însuși rămînînd același. Intenționalitatea lui cuprinde deci substratul imuabil, pe care după vechi deprinderi metafizice îl facem să coincidă cu lumea esențelor. Spiritualismul lui Barbu îl îndruma deci în chip firesc către un vocabular saturat de substantive. Sînt unele din poeziile sale, ca de pildă „Poartă“, unde în afară de verbele predicative și de puține la participiul trecut, în afară de un singur adjectiv și de micile cuvinte de legătură, toate celelalte vocabule sînt substantive. În genere însă poezia lui Barbu este făcută dintr-o densă pastă substantivală, dintr-o materie compactă și grea, frămîntată în intuițiile spiritului.

d. Joc

Am arătat că formula *Joc secund* cuprinde în sine un întreg program. În amănunţirea acestuia, am insistat însă mai mult asupra celui de-al doilea termen, decît asupra celui dintîi. Comentarea mitului oglindei în poezia lui Barbu, ne-a revelat sfera derivată, aparţinînd intuiţiilor spiritului, în care se cuvine a situa inspiraţia din ciclul ermetic. Poezia lui Barbu doreşte însă a fi înţeleasă nu numai ca o astfel de răsfrîngere potenţiată, dar şi ca un „joc". Asupra acestei intenţii se cuvine a ne opri cîteva clipe.

Concepţia poeziei ca joc a apărut în momentul cînd obosiţi de marile teme sociale, morale sau religioase ale romantismului, poeţii au înţeles că arta lor, practicată în acest spirit serios, se îndepărtează de adevărata ei natură, care nu poate fi deopotrivă cu a doctrinei sau acţiunii. De ce ar mai exista poeţi, dacă menirea lor s-ar confunda cu a filozofului, profetului sau reformatorului social? Romantismul care începea cu Vigny, Lamartine şi Hugo, ca poezie filozofică şi religioasă, sfîrşea cu Gautier şi Banville ca joc de rime bogate, cuvinte şi imagini. Preponderenţa sensibilului asupra inteligibilului a devenit unul din mijloacele acelui proces de purificare estetică a poeziei, ţinută multă vreme în dependenţă de teorii şi tendinţe practice. Iar dacă vechea înţelegere menţinea poezia în cadrul vieţii serioase, noua orientare o apropia de tipul jocului. În acest sens, vorbind despre parnasieni, Ch. Maurras a putut observa odată: „Cuvîntul aservit pînă atunci cel puţin înţelesului său, adică unui anumit obiect pe care-l reprezenta, începe a fi întrebuinţat pentru el însuşi şi mîngîiat numai pentru valoarea lui muzicală, pentru coloritul sau forma lui. De aci indiferenţa parnasienilor pentru fondul subiectelor evocate"[7]. Trebuie să spunem că o astfel de concepţie a poeziei ca joc nu este a lui Barbu decît într-o măsură limitată.

Evident, Barbu cultivă cuvîntul şi rima rară, apoi numeroase figuri sonore, ca d.p. asonanţa (*şah — opac, lampă — amplă, cortină — odihnă, bostonian — William* etc.) sau o anumită consonanţă, dintr-o speţă folosită cu multă preferinţă. Astfel, vedem asociate la rimă silabe în

---

[7] Ch. Maurras, ap. Alb. Thibaudet, *op. cit.*, p. 224.

care una din consoane este deosebită, deși aparține aceleiași categorii sonore. Sînt afinități delicate, care cheamă între ele dentalele, palatalele, labialele, ca în exemplele: *sund-sunt, întocma-dogma, zid-limpezit, cimbruri — timpuri, omogen — Betleem, înting — zinc, mugur — bucur.* Aceste asonanțe, intermediare după titlul lor între rima perfectă și asonanța populară, sînt cultivate de poet dintr-o netăgăduită pornire spre joc. Dar întîmpinăm și alte figuri sonore, ca de pildă monorima care aduce o dată la finele a patru versuri succesive, grupul *ee*, ca în versurile: *„Din căldări de mări lactee / La surpări de curcubee / În Firida ce scîntee / eteree“*, sau rima interioară: *„Nuntaș fruntaș . . . / Pe trei covoare de răcoare . . . / Uite fragi, ție dragi . . . / Rigă spîn de la sîn“* . . . etc. În toate aceste împrejurări, asociația sunetelor nu se face într-o intenție expresivă (cum este cazul pentru anumite aliterații), ci din simpla plăcere a unor libere combinații, deopotrivă cu acele ale jocului. Este de prisos să spunem că poezia lui Barbu nu se rezolvă într-un astfel de joc, cum era cazul pentru parnasieni sau chiar pentru un Mallarmé, de vreme ce a trebuit să-i recunoaștem un conținut de intuiții spirituale. Peste adîncimea substanțială a poemelor sale, lui Barbu îi place însă să azvîrle o dantelă de forme plăsmuite cu libertate.

Dar contimporanii au mai cultivat ideea poeziei ca joc într-o atitudine anarhistă, foarte vizibilă în curentul inițiat de un Guillaume Apollinaire. M. Raymond, unul din analiștii cei mai lucizi ai ultimei poezii franceze, s-a oprit odată asupra acestei îndrumări, subliniind la un Apollinaire, la un Max Jacob sau Jean Cocteau tendința de a „discredita universul pozitiv“, pornirea de a se „elibera de real“, cu speranța de a obține „revelația dezordinei fundamentale . . . a dansului nebunatic pe care îl joacă turma formelor“[8]. Astfel de caracterizări se potrivesc pînă la un punct poemei *Uvedenrode* a lui Barbu, una din acele care au provocat mai multă uimire:

La rîpa Uvedenrode
Ce multe gasteropode!
Suprasexuale
Supramuzicale;

[8] M. Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, 1934, p. 291

Gasteropozi
Mult limpezi rapsozi,
Moduri de ode

Ceruri eşarfă
Antene în harfă:

Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!

Ceas în cristalin
Lîngă fecioara Geraldine! etc.

Rîpa Uvedenrode nu există nicăieri. Cuvîntul, cu sonorităţi germanice, este inventat de poet şi întreaga bucată este o explozie de arbitrar, în care cu greutate poate fi descifrat un înţeles. Un curent de senzualitate străbate totuşi aceste invocaţii şi ne-a interesat să citim odată în prelegerile lui Freud, că pentru psihanaliză, melcul, animal din clasa gasteropodelor, trece drept un simbol sexual[9]. Să ne oprim însă de a substitui o construcţie logică unei plăsmuiri care nu trebuie înţeleasă decît ca un joc, în care cuvintele se cheamă după afinităţi sonore, ca în versurile:

O cald de val
Peste cavală
Cu varul deasupra-n spirală
. . . .
Pînă cînd, în lente
Antene antene, etc.

Nu vom specula deci asupra înţelesului acestei poeme, adevărat arabesc sonor, în trasarea căruia autorul s-a simţit liber de legăturile logicei şi ale realului. Abia dacă putem ghici sub aceste armonioase improvizaţii, zîmbetul poetului complăcîndu-se în exerciţiul neîncătuşat al fanteziei sale.

---

[9] S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse,* Taschenausgabe, 1922, p. 155.

Există, în fine, o a treia concepţie a poeziei ca joc, reprezentată de Paul Valéry şi opusă cu desăvîrşire aceleia pe care tocmai am amintit-o. În adevăr, dacă pentru un Apollinaire, jocul poetic era o desfacere din rigorile inteligenţii şi ale chipului ei de a răsfrînge lumea, pentru Valéry poezia este un joc, tocmai pentru că se supune unor reguli, alese de bună voie. Poetul este pentru el ca jucătorul de şah, ale cărui gesturi se înlănţuiesc cu necesitate, într-un cadru de libertate[10]. „*Un poème doit-être une fête de l'Intellect*, scria altădată Valéry. *Il ne peut-être autre chose. Fête: c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmés, rachetés*[11]. Barbu n-a rămas străin de această înţelegere a jocului poetic. *Versul căruia ne închinăm se dovedeşte a fi o dificilă libertate*, scria el odată. Formula trebuie să ne reţină: ea aminteşte de-aproape pe Valéry. Sub legea acestei dificile libertăţi a reintrat Barbu odată cu poeziile ciclului ermetic. Să ne reamintim evoluţia lui prozodică. După versul clasic al poemelor din *Zburătorul*, versul realist al ciclului baladic şi oriental, înmlădiat după nevoile expresiei, purtînd în el întipărirea intuiţiilor pe care le vehicula. Odată cu ciclul *Jocului secund*, versurile îşi asumă însă o cantitate egală şi se grupează în catrene, cîte două sau trei alcătuind o poezie, după modelul *Stanţelor* lui Moréas. Vibraţia intensă a unora din aceste inspiraţii nu mai transpare cu uşurinţă în forma în care o manifestă. Creaţia devine pentru poet un act de inhibiţie, de zăgăzuire a fluxului afectiv şi spiritual. Materia psihică nu se mai *revarsă* în formă, ci *cristalizează*. Disociată de materia pe care o conţine, dar n-o lasă să fie întrezărită, forma capătă în sine ceva anorganic şi urcă o treaptă mai sus în procesul transfigurării. Între formă şi conţinutul ei de intuiţii se introduce astfel o nouă diferenţă de potenţial şi este una din marile satisfacţii pe care ni le rezervă această poezie, faptul de a ghici sub recea armură a unei forme riguroase, flacăra unui spirit în supremă tensiune.

---

[10] P. Valéry, *Variété*, I, pp. 65—66.

[11] P. Valéry, *Littérature*, 1930, p. 12.

e. Limbaj

Poetul se exprimă și exprimă. Transcrie gîndurile și efectele sale și o face pentru alți oameni. În acest sens spuneam odată că expresia are o îndoită atenție: *reflexivă* și *activă*[12]. În direcția ei reflexivă, poetul nu urmărește decît oglindirea cea mai credincioasă a stărilor lui interne: poetul se exprimă pe sine. Exprimînd însă pentru alții, în sens activ, o intenție socială vine să modifice limbajul său. Renunță într-o măsură oarecare la adecvarea subiectivă a manifestării lui vorbite, în avantajul comunicării ei mai ușoare. Se abate de la cărările proprii, pentru a păși pe drumul mare al tuturor. Schimbă aliajul prețios al alchimiei personale în moneda curentă a țării. Sînt rari poeții care nu fac această concesie limbajului obștesc, adoptînd feluri ale vorbirii, asociații de cuvinte tipice și generale. Există totuși poeți care preferă să persevereze în întrebuințarea cu totul individuală a instrumentului limbii, chiar dacă în felul acesta ei rămîn mai puțin înțeleși. Ior Barbu face parte dintre aceștia. Tendința nu este însă vizibilă din primul moment. În ciclul poemelor din *Zburătorul,* întîmpinăm încă îmbinări consacrate de termeni, ca de pildă *fruntea gînditoare, curgerea eternă, călătoarea undă, surda clocotire, limpedea lumină* etc. Cuvintele primesc astfel epitetele lor tradiționale, rămase moștenire de la exercițiul poetic al veacurilor. Nici una din aceste asociații fatale de vocabule nu mai revine în ciclul *Jocului secund.* Totul este inedit și neașteptat. Limbajul poetului se desocializează. Pentru a înțelege pe deplin stilul ultimelor poezii ale lui Barbu, trebuie să ne spunem că ele reprezintă exemplul rar al unei vorbiri fără reprezentarea unui convorbitor.

Tipul verbal al *Jocului secund* este solilocul interior. Endofasia procedează însă altfel decît vorbirea cu grai viu și pentru urechile unor ascultători. Aceasta din urmă exprimă complet. Cea dintîi se mulțumește cu puține cuvinte, ca niște vîrfuri de stînci ieșind din ceață, în timp ce legăturile dintre termeni rămîn învăluite în profunzimile procesului subconștient. Forma scrisă a gîndirii endofasice este notația abreviativă, eliptismul. Numeroase sînt aceste notații în poezia lui Barbu. Iată cîteva exem-

---

[12] Tudor Vianu, *Estetica,* vol. I, 1934, p. 21 urm.

ple: *Cer simplu — timpul, dimensiunea — două (Mod), Munții-n Spirit, lucruri într-un Pod albastru — Raiuri divulgate (Poartă). Aproape. Ochii împietresc cruciș (Dioptrie). Spălări împărtășite! (Desen pentru cort).* Toate aceste construcții sînt eliptice de predicat. Termenii sînt puși unul lîngă altul, fără să ni se indice raportul lor și natura acestui raport, așa cum cineva ar lua cîteva note, în timpul unei meditații. Felul relațiilor dintre acești termeni, figurînd izolat alături, trebuie să-l găsească cititorul. Lectura devine în aceste condiții o acțiune de interpretare, asemănătoare în unele privințe cu aplicația epigrafistului care ar descifra o veche inscripție.

Atît de mult disocializează Barbu limbajul său, atît de mult îl folosește în sensul exprimării de sine și mai puțin în acela al exprimării pentru alții, încît nu se dă înapoi în a crea termeni noi sau a întrebuința pe cei cunoscuți într-un fel deosebit de al folosinței comune. Am întîmpinat și mai sus cu ocazia lui *sund*, exemplul creării unui cuvînt nou, prin transformarea unui nume propriu într-unul comun. Altădată, apare sub pana sa termenul nou: *înzeuat*, cu înțelesul de *divinizat*, în versul: *Inel și munte, iarbă de abur înzeuat (Suflet petrecut).* În știință există adjectivul *cefalic*, pentru ceva aparținînd capului (d. ex. *arteră cefalică*), dar nu și forma adjectivală *cefal*, pentru a desemna preponderența capului, a funcțiunilor inteligenții, ca în exemplul: *Un secol cefal și apter* (=lipsit de aripi, cf. Edict). *A vibra* este un verb cunoscut, dar întrebuințarea lui la participiul trecut, pentru a exprima orientarea unui corp în vibrație către un punct anumit, este cu totul inedită: *Atlanticei sînt robul vibrat spre un mărgean (Înecatul). Vădit* (ca adjectiv și adverb) înseamnă învederat, evident, limpede pentru sensul comun, nu însă și în versul *Vădita țară Galaad (Legendă)*, unde părăsește sensul intelectual amintit, pentru a însemna văzută, contemplată în existența ei fizică. Odată adjectivul *stîngaci* este înlocuit prin acel de *stîngi*, dar cu același înțeles de nedibaci lucrate, naive în aparența lor: *„Stîngi cuburi șubrede, intrate / De case roșii, zaharate“ (Paralel romantic).* Altădată Barbu întrebuințează un termen, nu în înțelesul lui actual, ci în acela pe care l-a putut avea la originea lui. Nesocotind contribuția evoluției semantice, el se simte îndreptățit să-l utilizeze într-un sens apropiat de vechea lui accepțiune primitivă.



Așa, verbul *a investi* este pentru noi instalarea cuiva într-o demnitate sau plasarea unui capital într-un bun. După originea lui, același verb înseamnă însă a îmbrăca pe cineva cu o haină. Acesta este înțelesul păstrat de Barbu în substantivul derivat *investiri*, din versul: *Verzi investiri, prin cîte-un gang (Paralel romantic)*, adică verzi îmbrăcări, haine de mucegai verde în care sînt investmîntate zidurile gangului. Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi același lucru: Barbu nu se consideră sclavul limbii, care trebuie să rămînă o simplă unealtă în serviciul lui. Limba este totuși un organism autonom, cu legile lui proprii: Barbu nu se sfiește să le înfrîngă în mai multe ocazii, într-atît raportul său subiectiv cu limba îl îndreptățește s-o facă.

Foarte personal este instrumentul limbajului în mîinile lui Barbu și din pricina felului în care cuvintele se asociază. De cîteva ori, termeni dintre cei mai disparați stau alături, nu din pricina unității unei intuiții, ci în elanul unei îmbrățișări totale a lumii, cuprinzînd de-a valma lucruri dintre cele mai felurite. Așa îi apare reflexul apusului, *în fîntîni, în șerpi, în nori (Orbite)*. Imaginea răsfrîntă de oglindă îi năzare ochiului abia trezit din somn, că se limpezește de sub *mături, fluturi și urîturi (Falduri)*. Și altădată amestecul umbrelor și luminilor este urmărit *la turle, pe arbori, pe aburi (Veghea lui Roderick Usher)*. Rareori cuvintele se cheamă între ele după raporturile reale dintre lucruri. Expresia nu *calchiază* realitatea. Termenii se grupează foarte adesea după cum senzațiile corespunzătoare s-au regăsit în unitatea aceleiași stări sufletești. Astfel, cimpoiul răsunînd pentru poet într-o luncă veștedă, cele două impresii concomitente determină sugestiva asociație: *cimpoiul veșted luncii (Timbru)*. Stelele contemplate în răceala nopții aduc: *sori de ger (Domnișoara Hus)*. Pe calea aceleiași asimilări de senzații, apar expresiile: *Somn fraged (Riga Crypto), luceferii ... amari (Margini de seară), racul fosforos ... sălciu*[13]) (id.) etc. Feluritele domenii ale sensibilității nu mai sînt separate pentru Barbu. Poezia lui se complace mai degrabă a revela comunicarea lor, misterioasele coincidențe dintre lucruri văzute, sunete, temperaturi și gusturi. Este aci o

[13] Este vorba de constelația racului oglindindu-se în apele sălcii ale mării. La fel s-a format expresia: luceferii amari.

amintire a „corespondenţelor“ baudelairiene, filtrate prin simbolismul francez. „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“, cînta Baudelaire. „Demonul analogiei“ a obsedat întreaga generaţie a poeţilor, printre care Barbu a găsit pe maeştrii săi. Condus de aceeaşi demonie, poetul nostru topeşte în flacăra experienţei interne şi face solidare impresii care pentru intuiţia comună sînt profund deosebite. Ceea ce a rezultat este nu numai o privire mai adîncă în unitatea lucrurilor, dar şi o apreciabilă înnoire a limbii.

Nu putem cerceta limbajul poeziilor lui Barbu fără să ne oprim şi asupra materialului de termeni abstracţi pe care îi întîlnim mai la fiecare pas, cu atît mai mult cu cît tocmai aci vechea poetică pare a suferi o înfrîngere dintre cele mai izbitoare. Este în adevăr una din prescripţiile mai larg propagate de manuale, aceea care recomandă folosinţa exclusivă a termenilor concreţi, ca unii care constituiesc cu mai multă uşurinţă imagini. Este însă aceasta totdeauna adevărat? Recitiţi versurile din *Falduri*, în care este evocată străpungerea oglindii: „*Fulger cedat, just unghi normal / Cad reflectat, croiesc cristal.*“ Din cele nouă cuvinte, cinci sînt abstracte: imaginea se constituie cu toate acestea. Sau recitiţi una din invocaţiile *Paznicilor*. Ce augustă viziune a cerului nocturn, pe care se răsuceşte Calea laptelui, scînteie din aceste versuri ţesute aproape exclusiv din materie abstractă: „*Salut de pe scară de noapte / La sceptrul seral / De trei ori spiral: / Al lumii rîu static de lapte*“. Norma imaginei trebuie de altfel să cedeze din vechea ei exigenţă. Există şi alte posibilităţi de a stîrni curentul liric decît prezentarea unei imagini concrete. Intensitatea afectivă poate fi obţinută şi ca un acompaniament al intuiţiilor inteligenţii. Fluxul sentimentului curge şi în albiile gîndirii: întreaga lirică a lui Barbu stă ca o mărturie despre aceasta.

Reprodus după vol. Tudor Vianu, *Ion Barbu*, Cultura naţională, Bucureşti, 1935, pp. 62—108.

III.

ARTA PROZEI

E. LOVINESCU

COSTACHE NEGRUZZI CA PROZATOR

(Fragment)

O mult mai mare și mai dreaptă recunoaștere i se cuvine lui *Alexandru Lăpușneanu*, care, datînd de o sută de ani, își păstrează, totuși, vioiciunea cadrului, a chipurilor și chiar a limbii: model nu numai de stil, de vigoare, de concepție și de psihologie, ci și de felul cum poate fi prelucrat un text istoric într-o creație personală. În *Regele Poloniei și domnul Moldovei* Negruzzi se mulțumise să contamineze două izvoare, fără să adauge nimic de la sine.

În *Alexandru Lăpușneanu*, deși informația istorică e mai sumară, el o însuflețește, totuși, prin amănunte vii și originale. Ne rămîne acum să intrăm în structura nuvelei pentru a disocia adevărul istoric de prelucrarea scriitorului.

*

Compoziția lui *Alexandru Lăpușneanu* constă din succesiunea unor tablouri brusc alăturate și aproape independente.

Primul tablou ne zugrăvește întoarcerea lui Lăpușneanu pentru a-și recuceri tronul. Iată sobra povestire a lui Ureche:

„Într-acea vreme, înțelegînd împăratul turcesc, de atîtea amestecături ce se fac în țară, și se scoată unii pre alții, nu suferi; ci a dat domnia iarăși lui Alexandru Lăpușneanu.

Iară Ștefan Vodă Tomșa, dacă au omorît pe Despot vodă în Suceava, și bătu pe Mircea Vodă, la Milcov, întorcîndu-se la Iași, s-a gătit să trimită boieri și oameni de țară la împărăție să ceie steag. Veniră olăcari de-i deteră de veste că domnia este dată lui Alexandru vodă, și a sosit la Brăila și se gătează să intre în țară. Înțelegînd Tomșa de

aceasta, s-a sfătuit cu boierii săi, ce vor face; și aflară, ca să trimiță lui Alexandru vodă oameni jurați de la țară și să-i spuie că țara nu-l va, nici îl iubește, și de acolo să treacă la împărăție; și pînă nu le va veni răspuns să nu lase pe Alexandru vodă să intre în țară. Dacă au mers solii acei de la Tomșa, și au spus lui Alexandru vodă. Atunci să fi zis Alexandru vodă: «De nu mă iubesc ei, cum îi iubesc pre dînșii; și de nu mă va țara, eu voi pre dînsa, și voi tot merge ori cu voie, ori fără voie!» Și a oprit pe soli și au trimis hochimurile împăratului la tătari, cari îndată s-au pornit de au cucerit țara ca un roiu pînă la Prut, prădînd și arzînd. De altă parte, el a intrat cu turcii și cu oastea ce a avut lîngă sine. Deci Tomșa vodă, văzînd că împotriva acei puteri nu va putea sta, a trecut la Țara Leșească cu sfetnicii săi, cu Moțoc vornicul și cu Spancioc spătar, și cu Veveriță postelnicul, și s-a așezat la Liov, după ce a domnit 5 săptămîni"[1].

Cu atît se mulțumește cronicarul, și ce tablou plin de mișcare a știut scoate Negruzzi din el! Scriitorul plăsmuiește întreaga convorbire dintre Alexandru și boierii trimiși de Ștefan Tomșa: vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc, Stroici. Fiecăruia îi dă o personalitate; Moțoc e un viclean, Veveriță, un dușman neîmpăcat al lui Lăpușneanu, iar Spancioc și Stroici niște tineri ce fac pasul acesta numai din iubire de țară, pe care vor să o ferească de năvala tătarilor și a altor străini.

Convorbirea e schițată și de cronicar în cîteva rînduri energice; scena dintre Moțoc rămas singur cu Lăpușneanu e, însă, pe de-a-ntregul creată de Negruzzi, Moțoc cearcă să înduplece pe Alexandru să se desfacă de armata străină, făgăduindu-i că toată Moldova va fi cu dînsul. Văzînd că vicleșugul nu i se prinde, cere voie să-l însoțească pe noul vodă în mersul lui biruitor spre Suceava . . .

Într-o pagină, Negruzzi ne zugrăvește caracterul lui Moțoc, de altfel în linia psihologiei date de cronicar. Pe Moțoc îl însărcinase Lăpușneanu, în întîia sa domnie, să prindă pe Joldea (Ureche, I, 208); la răsturnarea lui Lă-

---

[1] Ureche, în ed. Kogălniceanu, 1872, t. I, 219. Același lucru ni-l spune și Nicolae Costin, *idem*, t. I, 446.

pușneanul, Moțoc trecuse de partea lui Despot[2], mai tîrziu el uneltise cu Tomșa pentru a răsturna pe Despot (Ureche, I, 215); era, deci, menit a juca rolul melodramatic de intrigant, pe care i l-a dat Negruzzi și în a doua domnie a lui Lăpușneanul, fără a se fi folosit de vreun izvor istoric ci numai în sensul adevărului psihologic.

*

În al doilea tablou, găsim pe Lăpușneanul domn. Din bun și omenos cum fusese în întîia lui domnie, el se arată crunt și lesne vărsător de sînge. Se înconjoară numai de soldați străini; pentru a face pe placul turcilor, arde toate cetățile, afară de Hotinul ... Caracteristica acestei domnii e luată fie după Ureche, fie după Nicolae Costin[3]. Urmează însă o scenă de o rară frumusețe și originalitate. În sala, în care chibzuia sinistrul domn, apare deodată domnița Ruxandra, fata lui Petru Rareș, apariție plină de contrast prin gîngășie, cu fiorosul Lăpușneanu. Lăpușneanu e o realitate istorică; ca aspect psihologic, Ruxandra e o creație a scriitorului. Cronicarii nu s-au ocupat de ea.

Și în acest act, ca și în întîiul, expunerea caracterelor nu se face prin descripție, ci prin conflict și dialog. În primul tablou situația se limpezește prin convorbirile solilor cu Lăpușneanu; în al doilea, prin discuția dintre Ruxanda și Lăpușneanu.

Doamna nu mai poate suferi atîta vărsare de sînge; încotro se întorcea, nu vedea decît jale. Îndreptîndu-se spre dînsa, lacrimile orfanilor și văduvelor cereau îndurare. Se hotărăște în sfîrșit, să facă un demers pe lîngă vodă. Lăpușneanul se arătă la început neînduplecat; părînd apoi a se potoli, îi făgăduiește că de „poimîne“ se va lăsa de omoruri, dar că pe mîine îi pregătește un „leac“ de frică. „Leacul“ nu e decît ospățul de la curtea domnească, la

---

[2] După Nicolae Costin reiese chiar că Moțoc a trădat pe Lăpușneanu, ed. Kogălniceanu, 1872. Appendix X, p. 436.

[3] Numai la început, Negruzzi spune că Tomșa a fugit în Valahia. Știm din cronicari că el a fugit în Polonia, la Lemberg, unde a fost și ucis. Încolo: *„Pentru risipirea cetăților Moldovei“* cf. Ureche, I, p. 221; despre căsătoria lui Lăpușneanu cu Ruxandra, Ureche, I, p. 209; despre domniile lui Iliaș și Ștefan, fiii lui Petru Rareș, Ureche, I, 206, 7, 8.

care sînt măcelăriţi 47 de boieri; al treilea tablou, puternic clădit pe un adevăr istoric, e povestit astfel de Ureche: *„Alexandru vodă, dacă s-a curăţit de toată grija din afară şi şi-a adus pe doamna-sa Ruxanda şi coconii din Ţara Muntenească a vrut să se curăţească şi de vrăjmaşii cei din casă, pe cari îşi prepusese el că pentru vicleşugurile lor fu scos din Domnia d-întîi. Şi a învăţat în taină pe lefegiii ce-a avut străini, de s-au supus în curtea Domnească, la Iaşi, într-o zi şi a chemat pre obiceiu boierii la curte. Cari fără nici o grijă de primejdie ca aceia erau. Şi dacă au intrat în curte slujitorii, după învăţătura ce au avut, au închis porţile, şi, ca nişte lupi într-o turmă fără de nici un apărător, a intrat într-înşii de-i snopeau, şi-i înjunghiau, nu numai boieri, ci şi slujitori, nici îi alegea pe cei vinovaţi, ci unul ca altul îi punea sub sabie. Mulţi se vîrau pe fereşti de cădeau afară de-şi frîngeau picioarele. Şi au pierit 47 de boieri, fără altă curte ce nu s-a băgat în samă. Şi aşa, după atîta nedumnezeire, îi părea că şi-au izbîndit de la inimă“.*

Din aceste puţine rînduri Negruzzi a scos o dramă plină de mişcare şi de patetic. Ducîndu-se la biserică, după sfîrşirea liturghiei, Lăpuşneanu ţinu o cuvîntare boierilor, îndemnîndu-i la iubire, şi vestind începutul unor vremi de linişte. Ca semn al împăcării, el îi pofti la curte, la ospăţ.

Toţi veniră, afară de Spancioc şi Stroici. Trebuie să amintim că în privinţa celorlalţi eroi din nuvela sa, Negruzzi se depărtează cu totul de adevărul istoric. După refugierea lui Tomşa la Liov *„a trimis craiul pre sluga sa, pre Crasinski* — scrie Ureche — *la Liov, de i-au tăiat capul Tomşii, a lui Moţoc vornicul şi a lui Veveriţă postelnicul şi a lui Spancioc spătarul, şi i-au îngropat afară din tîrg la mînăstirea sfetei Onofrei“*. Iar Nicolae Costin adaogă *„Zice Istvanfie că şi Stroici au pierit atunci“*.

Moţoc, Veveriţă, Spancioc, Stroici muriseră, deci, demult pe pămîntul străin al Poloniei. Dacă Negruzzi îi mai păstrează în viaţă, e pentru a da un relief şi mai puternic tabloului măcelului, şi, la urmă, sumbrului sfîrşit al lui Lăpuşneanu.

Întreaga descripţie a ospăţului e pregnantă, prin preciziune, prin coloarea locală a amănuntelor şi, mai ales, prin vigoarea scenei încăierării. Pe aceste şi cronicarul ni le dăduse, însă, în cîteva rînduri. Negruzzi a înnădit la urmă

o nouă scenă, inventată pe de-a-ntregul, mai puternică și de o deosebită ascuțime psihologică. E scena revoluției. Auzind zgomot la curte, poporul se apropie să vadă ce e. Nemulțumirea se lățește între oameni; sosesc în valuri. Ce vor? Nici ei nu știu. Cînd Armașul întreabă la ce au venit, fiecare răspunde altceva . . . . Deodată unul strigă: *Vrem capul lui Moțoc!* Toți îl urmează: *Vrem capul lui Moțoc!* Din nehotărîți ce erau, par acum hotărîți. Sînt într-un cuget, într-o voință; e psihologia mișcărilor populare, șovăitoare la început, dar canalizate apoi într-o singură dorință, neprevăzută. Era, deci, firesc ca Moțoc să plătească cu capul său această mișcare populară. Scena, în care e aruncat pe fereastră în mînele gloatei înfuriate, apoi scena din urmă, cînd, după așezarea capetelor celor 47 boieri în formă de piramidă, Lăpușneanul cheamă pe Ruxanda pentru a-i da „leac“ de frică — sînt deosebit de viguroase.

Singuri Spancioc și Stroici scapă de măcel. Negruzzi voia să-i întrebuințeze pentru altă dramă.

*

Actul al patrulea se desfășoară cu prilejul morții tiranului. Și aici Negruzzi pleacă de la izvorul cronicarului: *„În anul* 7076 *Alexandru vodă au căzut în boală grea, și s-a priceput că va muri. Deci, înaintea morței sale, cheamă Episcopii, boierii și toată curtea, de i-a învățat și le-a arătat moștenitor pre fiul său Bogdan vodă să-l puie la domnie pre urma lui. Iar el, dacă au plinit* 13 *ani și jumătate a domniei sale, și cei dintîia și a doua, primind întîi călugăria, a răposat și cu cinste l-au îngropat în mînăstirea Slatina, care este de dînsul zidită. Zic unii, că și moartea lui Alexandru vodă a fost cu înșelăciune; el mai înainte văzîndu-se în boală grea, și neavînd nădejde de viață, a poruncit episcopilor, de-l vor vedea că-i despre moarte, să-l călugărească. Deci, văzîndu-l ei că au leșinat și mai mult mort decît viu, după cuvîntul lui l-au călugărit, și i-au pus nume de călugărie Pahomie. Mai apoi, zic că, dacă s-a trezit și s-a văzut călugăr, să fi zis că, de se va scula, va popi și el pre unii. Care cuvînt înțelegînd episcopii și boierii, și mai deadinsul doamna Ruxanda, temîndu-se de acel cuvînt, ce era de a sa temere, știind cîtă groază și făcuse mai nainte în boierii săi. Temîndu-se și doamna să petreacă mai rău decît alții, l-a otrăvit, și a murit.“*

Negruzzi urmărește de aproape versiunea cronicarului, nelăsînd la o parte nici un amănunt, dar adăugînd culoare, mișcare, dinamism, într-un dialog viu, zbuciumat. Spancioc și Stroici ce făgăduiseră lui Lăpușneanu să se întoarcă înaintea morții lui, au și trecut Nistrul, pentru a fi la căpătîiul tiranului. Ei silesc mîna doamnei de a turna otrava, Spancioc descleștă chiar cu pumnalul gura bolnavului spre a-i vărsa tot cuprinsul paharului.

După cum scena ospățului amintește pe Lucreția Borgia a lui Victor Hugo, tot așa moartea lui Lăpușneanu amintește moartea lui Ivan Groaznicul; prin măreția ei fioroasă e vrednică de penelul unui mare artist . . .

Adevărată dramă în 4 acte, nuvela e concentrată în patru tablouri, puternice, expresive, turnate într-o limbă arhaică, cu întorsături cronicărești; ea poate sluji drept model de felul cum poate fi transformat un izvor istoric într-o creație proprie.

Nuvela a fost adese comparată cu romanul istoric al lui Prosper Mérimée: *Chronique de Charles IX* . . . din epoca luptelor religioase ale Franței. Asemănarea de subiecte e inexistentă. Cît despre gen, o vastă literatură trăia din evocarea evului mediu. Walter Scott, cu deosebire, se afla printre scriitorii admirați de Negruzzi. De Mérimée s-ar apropia doar prin conciziunea limbii și prin brusca succesiune a tablourilor caleidoscopice.

În altă ordine de idei, s-a accentuat de mult sensul democratic al lui Alexandru Lăpușneanu, și, mai ales, atitudinea răspicată împotriva boierilor jăcași:

— *„Și cu ce vei sătura lăcomia acestor păgîni ce aduci cu Măria-ta? adăogi Spancioc.*

— *Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor, pe care îi jupuiți voi. Voi mulgeți laptele țării, dar a venit vremea să vă mulg și eu pe voi.“*

Și mai departe, în tabloul al doilea:

„La aceste se făcuse mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că domnul se împăcase cu boierii și boierii se bucurau de o schimbare ce le da nădejde, că vor putea ocupa iarăși posturi, ca să adune nouă avuții din sudoarea țăranului. Cît pentru norod, el era in-

diferent; el din împăcarea aceasta nu aştepta vreun bine, nici prepunea vreun rău . . .“

Iar cînd Moţoc se zbătea să scape de la o moarte sigură, strigînd . . . „nu-i asculta pe nişte proşti, pe nişte mojici . . .“, Lăpuşneanu avu acel vestit răspuns:

— „Proşti, dar mulţi . . .“

Moţoc fu aruncat astfel în braţele mulţimii înfuriate, fără a fi putut răspunde:

— Nu, Măria-ta, mulţi . . . dar proşti! . . .

Negruzzi e de partea ţăranilor şi nu a boierilor. Nici nu putea fi altfel . . . Deşi conservator, el iubea şi pe ţărani, luîndu-le apărarea, mai ales în ceea ce priveşte prosperitatea economică şi nevoia unei administraţii cinstite. Nu era un reacţionar; pentru timpul lui trecea drept liberal; nu puţin va fi contribuit la această opinie şi omenia cu care vorbeşte, de pildă, în această nuvelă de ţărani. De altfel, nici cronicarului nu-i scăpase starea nenorocită, în care se afla ţara pe atunci: *„În Moldova* — scrie Ureche în acelaşi loc — *au cei mai mici despre cei mai mari acest obicei de pier fără giudeţ, fără vină şi fără samă. Singuri cei mai mari giudecători, singuri pîrîţi şi singuri plinitori legii! Şi de acest obicei, Moldova nu scapă, că mai mulţi dintre capete sînt iubitori a vărsa sînge nevinovat.“*

Democratismul nuvelei lui Negruzzi e în sîmburele cuvintelor cronicarului, atît de dureroase şi de măsurate. Ajunge să citeşti istoria acestor timpuri de tragedie, în care au apărut pe tronul Moldovei: Lăpuşneanu, Despot, Tomşa şi apoi iarăşi Lăpuşneanu, în mijlocul unor intrigi vrednice de Bizanţ, pentru a vedea rolul jucat de boierii vicleni, gata să vîndă pe domnul ţării, pe binefăcătorul lor, pentru a se urca ei în scaun, sau pentru a aduce pe altul, pe care îl părăseau apoi . . .

Neîndepărtîndu-se de adevărul istoric, tabloul lui Negruzzi cu nota lui democratică răspunde ca un ecou glasului îndurerat al cronicarului. Atitudinea lui Negruzzi faţă de boieri se limitează, însă numai la anumiţi boieri şi, mai ales la anumite timpuri, în care boierii n-au fost la înălţimea menirii lor. Altfel va vorbi scriitorul, de pildă, de

boierii lui Ștefan cel Mare: „*Oștirile* — scria el în *Ochire retrospectivă*[4] — *erau compuse din oameni aleși, pe care românii îi numeau boieri, ce alergau la lupte, unii pentru glorie, alții pentru patrie, cei mai mulți pentru dobînzi și prăzi*".

Abia mai tîrziu, decăzînd, boierimea a devenit un focar de intrigă pentru domnie sau pentru exploatarea celor mici. După cum în *Lăpușneanu* se ridicase împotriva acestei aristocrații primejdioase, în *Ochire retrospectivă* Negruzzi o biciuiește de-a dreptul și mai energic:

„*De aici* — scrie dînsul — *începe un șir de domni răi,* pentru că boierii sînt răi... *Starea politică era poate și mai rea decît cea morală; vrăjbile și prigonirile între boieri și domni deteră prilej turcilor a se amesteca în trebile țării, a-și lua dreptul de a stăpîni, călcînd condițiile tratatului de protecție ce încheiase cu Moldova, și a surpa, unul cîte unul, toate vechile privilegii, încît își însușiră dreptul a numi și pe domni, căci prin aceasta deschideau drum ambiției aristocratice ca să alerge să cumpere domnia cu bani, pe care apoi îi scoteau de la popor...*"

Scrisoarea e cu atît mai prețioasă, cu cît dă prilej lui Negruzzi de a-și arăta părerea asupra rolului lui Lăpușneanul ca distrugător al aristocrației decăzute:

„*Un veac era de cînd aristocrația domnea și poporul gemea în ticăloșie și asuprire! Atunci providența, văzîndu-o bătrînă și sluțită de nelegiuiri, tinde mîna și alege dintre ea pe un neînsemnat boier, pe un oarecare Petre Stolnicul, din prost și necunoscut, îl suie pe tron și îi dă sabia răzbunării în mînă.*

Acesta, sub numele de Alexandru Lăpușneanu, va sparge cuibul și va strivi acest furnicar de intriganți ce făcea și desfăcea domni. Dar oare fapta lui fost-a de folos poporului? Ba, căci ranele lui erau atît de adînci, apăsarea despotică îl ovilise într-atît încît păstorii lui Dragoș și ostașii lui Ștefan nu erau decît niște sclavi înjosiți a unei boierimi desfrînate, care îi trata și îi vindea ca pe vite. În adevăr, Lăpușneanu retezase trunchiul, dar odraslele creșteau, și nu era el omul care să le știe seca, puindu-le sta-

[4] Ed. Minerva, I, p. 211.

vilă pe însuși poporul: pentru aceasta fapta lui fu judecată de crudă, și el de tiran.“

*

Nuvela lui Negruzzi a inspirat două piese de teatru, pe care le vom analiza pe scurt. Începem cu: *Alexandru Lăpușneanu,* dramă în trei acte de Dimitrie Bolintineanu, una din multiplele lucrări pripite ale activității lui din urmă.

Acțiunea actului întîi se petrece la palatul domnesc. Domnița Ruxanda declară într-un lung monolog, că e hotărîtă să se mărite cu Lăpușneanu. Pentru a da măsura iată un crîmpei din monologul Ruxandei:

— *„Lui Alexandru Lăpușneanu îi voi da mîna și tronul, am jurat aceasta la altarul Maicii Domnului în tăcerea sufletului meu, aceasta va fi astfel,* dar iată doamna Elena, văduva lui Petre Rareș, ceea ce mi-a dat viață“ ...

Felul acesta de a vorbi e păstrat pînă la urmă, doamna Elena îndeamnă pe Ruxanda să ia de bărbat pe Joldea. Intră și Lăpușneanu, un biet boier neînsemnat, ce-și arată dragostea față de domniță, în această limbă:

— „. . . *Sufletul tău este mare, mintea ta este luminată, caracterul tău este nestrămutat, frumusețile tale nu află altă frumusețe care să le îngîne! razele cerului pălesc la fața ta, cîntecele paserilor sînt mai puțin dulci decît sunetele versului tău, suflul îmbălsămit al sînului tău de fecioară, — este mai curat decît mirosul crinilor și rugilor din cîmpie. Ochii ce te văd nu pot să se mai dezlipească de tine; pe sînul tău visele dulci ale lumii întregi au făcut cuibul lor. Cine te vede, o dată, se împacă cu viața, îmi place frumusețea ta!“*

Sau mai departe:

— „. . . *Ziua te chem, în somnu-mi îmbrățișez chipul tău ce fuge ca o rază, ca un vis, ca o fericire; adesea simț suflarea ta îmbălsămată, întărîtînd molatec simțurile mele îmbătate, atunci tăcerea nopții pare că se curmă în dulcele șoapte de sărutări, atunci plecînd fruntea mea pe buzele umede și arzînde, tu tremuri ca o floare, la suflarea*

vîntului și ca un fluture desfătător udînd gurița florilor cu roua aripilor sale, tu uzi buzele mele cu nectarul buzelor tale și fugi . . .“

Lăsînd, deci, la o parte stilul, urmărim numai firul acțiunii. Joldea e ales domn și se pregătește de nuntă într-un cort la Șipote. Sosind, Lăpușneanu pune pe Moțoc să-i taie nasul.

Actul al doilea se petrece la suirea a doua oară a lui Lăpușneanu pe tronul Moldovei. El începe tot printr-un monolog de o rară lipsă de simț literar și teatral. Nemulțumită de omorurile lui Lăpușneanu, Ruxanda i-o spune cu bărbăție. În desfășurarea acțiunii Bolintineanu urmează mai mult pe cronicar decît pe Negruzzi. Tomșa vornicul, Veveriță postelnicul, Spancioc spătarul au murit în Polonia — chiar și Moțoc atît de folositor pentru efectul dramatic al piesei e mort și dînsul . . . În fruntea boierilor nemulțumiți e, însă, doamna Ruxanda, pe care Bolintineanu o presupune îndrăgostită de un oarecare Ștefan căpitanul.

Lăpușneanu prepară omorul boierilor printr-un căpitan de gardă Maluk. În măcel, Ștefan căpitanul e scăpat de Ruxanda, ascunzîndu-l „în altarul familiei, în patul lui Alexandru Lăpușneanu și al fiicei lui Petru Rareș“.

În actul al treilea ni se reprezintă întîi *demența* morală a lui Lăpușneanu, apoi boala lui trupească . . . În scena morții scriitorul se ține strîns și de cronicar și de Negruzzi . . . La urmă ne întrebăm însă: ce s-a făcut cu Ștefan căpitanul? Nu ni se mai spune nimic: o simplă invenție a lui Bolintineanu, prilej de lungi gungureli amoroase fără rost.

Să ne oprim și la tragedia în versuri și în cinci acte, *Lăpușneanu-vodă*, a lui Samson Bodnărescu.

Actul întîi se petrece pe cîmpia de lîngă Huși în lagărul lui Lăpușneanu ce se luptă cu Despot . . . Lăpușneanu e învins, Moțoc, Stroici, Spancioc și Veveriță trec de partea învingătorului pe care îl ajutaseră la biruință.

În actul al doilea acțiunea nu înaintează. El se desfășoară, în bună parte într-un castel de pe malul Dunării, unde se află Lăpușneanu. Au loc mai multe scene de căsnicie tulbure între Lăpușneanu și Ruxanda.

În actul al treilea se petrece solia lui Moțoc, Spancioc și Veveriță, dar și această scenă se pierde în cadrul mai

larg al vieții familiale a eroului. Lăpușneanu bănuiește că Ruxanda a iubit odinioară și poate și acum pe Stroici, o bănuială cel puțin tîrzie.

Actul al patrulea reprezintă scena de la curtea lui Lăpușneanu, în care Moțoc e dat pe mîna poporului răzvrătit. În actul al cincilea Lăpușneanu moare la Hotin.

Bodnărescu s-a ținut mai mult de povestirea lui Negruzzi decît Bolintineanu. Din nenorocire, firul acțiunii atît de strîns, atît de puternic înnodat la prozatorul moldovean, e mai slobod la Bodnărescu, întrerupt de scene lăturalnice de un interes îndoios.

Și după aceste tragedii, Negruzzi rămîne încă, adevăratul poet al tragediei lui Alexandru Lăpușneanu.

Reprodus după vol. E. Lovinescu, *Costache Negruzzi* (viața și opera lui), ediția a III-a (din capitolul *Scriitorul*), Editura Casei Școalelor, București, 1940, pp. 192—204.

TUDOR VIANU

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Construcțiile

Unul din cîștigurile cele mai însemnate ale artei scriitoricești a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziții principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe și nuanțate și cu un mare simț arhitectonic al construcției. În generația anterioară de scriitori, complexitatea era confuză și construcția era stîngace. Iată, pentru a ilustra situația artei scriitoricești a prozatorilor din generația anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade Rădulescu: „*Ei* [anumiți oameni] *cînd iau cîte o carte în mînă care vorbește pentru lucruri ce n-au învățat, numaidecît zic: n-am învățat, nu înțeleg; adică, dacă el este ostaș și cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice: este pentru doctori; dacă este doctor și cartea vorbește pentru corăbierie, zice: este pentru corăbieri; o lasă jos, nu se mînie și nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o românește*". Sau: „*Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate: o să mai las ceva pentru că este de prisos, între noi ne știm: să mai iertați și domnia voastră ceva din cîte o să zic, și iată un mijloc frumos ca să fim iarăși prieteni; trebuie să iertăm unul altuia greșalele*". Ambele pasaje sînt împrumutate prefeței la *Regulile sau Gramatica poeziei*, din 1828. Construcțiile în aceste texte sînt obținute mai ales prin juxtapunere și au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziții de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcția pornește cu subiectul la plural *(ei)* căruia i se substituie subiectul la singular *(el)*. În al doilea citat, complementul este indicat printr-o expresie vagă *(pe toate, ceva)*. Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spa-

țială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate prin punctul de vedere al construcției lor, pasajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcțiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd studiului *Mersul revoluției în istoria românilor*: „*Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filozofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri nația română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său cît și în omenire a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinei dumnezeiești*". Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă, acumulînd propozițiile principale (**să deschidem vom vedea**), apoi propozițiile secundare (**nația română n-a vegetat, n-a stat pe loc, a mers înainte**), apoi alte elemente determinative (*luptîndu-se neîncetat, pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra silei* etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ și enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral, ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluția sintactică și stilistică a limbii române, acela de a depăși acumularea enumerativă, pentru a o înlocui cu ample construcții hipotactice, proprii mai ales expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862: „*Pînă aci toate merg destul de bine dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-și încrede soarta unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă fără socoteală, fără conștiință; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăște după sine sufletele omenești, și nu cunoaște altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două șine de fier așternute pe căpătîie de lemn; cînd omul, într-un cuvînt, clădește cu cheltuieli și*

sudori colosale drumuri de fier, spre a se transporta pe sine, ca o surcea fără preț, lepădată în voia nesocotită a elementelor; atunci, eu unul, declar că omul și-a pierdut cel mai scump odor al inteligenței sale, raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simțul valorii și libertății sale; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale și, în loc de a păși în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizație, cum pretind cei mai mulți, mie mi se pare curat că el s-a scufundat de sineși în cea mai umilitoare netrebnicie, și s-a degradat nesocotitul, la cea mai tristă barbarie."
Pasajul o ieșire umoristică în contra drumului de fier, este o mostră sintactică, în care putem urmări principalele procedee de construcție ale lui Odobescu, și anume: *simetria, inversarea, ramificarea*. Le vom analiza pe rînd:

1. *Simetria*. Întreaga construcție se sprijină pe două propoziții principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncția **dar**: „toate merg bine" — **dar** *eu declar*. Din aceste două propoziții, numai cea din urmă, primește un mare număr de determinări, asociate în 3 grupuri de 3 și 2×3: trei propoziții circumstanțiale temporale, introduse prin **cînd** (**cînd** omul... *ajunge a-și încrede soarta*, **cînd** *el se face slugă*, **cînd** *omul clădește*), șase propoziții determinante coordonate între ele: (declar că) *omul și-a pierdut* [...] *el s-a înjosit*, în loc *de a păși*, în loc *de a înainta, el s-a scufundat în sineși, s-a degradat*. Pentru că a doua propoziție principală primește un mare număr de determinări și, astfel, funcțiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală **mi se pare că** (=*eu declar*) și pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcției analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversațiune și din acela că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne întîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de-a doua părți a acestuia, apoi

sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos sub 3.

2. *Inversarea* este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale; al doilea grup este posterior principalei. Ordinea: subordonate — principală se inversează producînd ordinea: principală — subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie și inversare rezultă caracterul ușor de cuprins al construcției lui Odobescu, limpedea ei articulație și așa-zicînd *spațialitatea* ei, adică posibilitatea de a-ți reprezenta simultan, ca pe o formă a lumii exterioare.

3. *Ramificarea,* adică subordonarea față de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor: **cînd omul ajunge** primește completiva indirectă: **a-și încrede soarta unei puteri brutale** și aceasta un grup de patru atributive relative: **care** *nu judecă, nu cugetă, nu simte,* **ci** *merge mereu înainte* (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncția **ci**); *el* [omul] *s-a înjosit* primește o consecutivă cu triplul predicat nominal: *încît s-a făcut chiar* **unealta, jucăria, robul** *materiei brutale.* Ramificarea se realizează nu numai prin propoziții subordonate, dar și prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziții. Astfel, relativa **[care]** *merge mereu înainte* se întregește printr-un complement modal cu două determinări; **zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință.** Relativa *care nu cunoaște* primește complinirea a două complemente drepte: **altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică.** Temporala regentă: *cînd omul* [. . .] *clădește* se întregește prin două complemente instrumentale: **cu cheltuieli, cu sudori colosale.** În general, examinînd ramificările construcției analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2×2, 3×2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcție cu principala la mijloc, adică de construcție inversată.

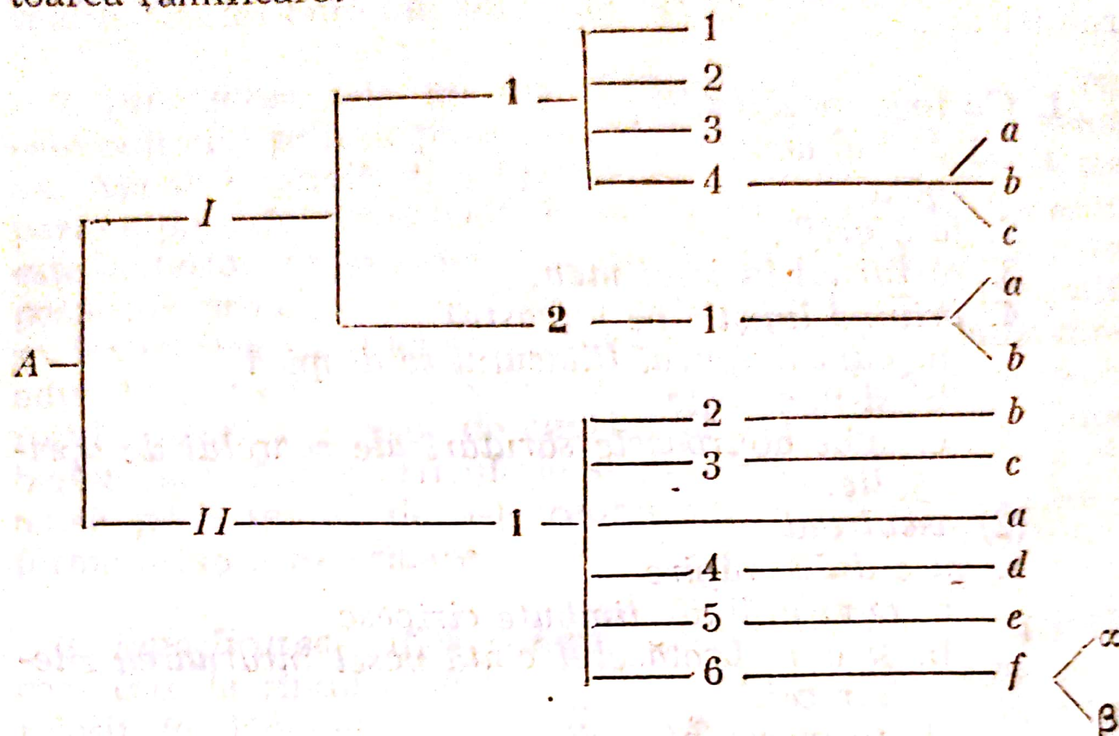
Descompun citatul (din *Pseudo-Kinegetikos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfățișa și procedeul ramificării.

I. *Cu toate acestea,*
(1) *șezînd acum*
1. *colea*
2. *fără grijă,*
3. *răsturnat în jețul meu,*
4. *privind liniștit pe fereastră*
   a. *cum mugurul liliacului se despică*
   b. *și-nverzește*
   c. *subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și*
(2) *ascultînd*
1. *cu o dulce răpire*
   a. *cum vrăbiile limbute ciripesc*
   b. *și cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde.*
   A. *te încredințez că*

II. (1) *mi-ar plăcea să străbat*
   a. *fără totuși de a mă mișca din loc,*
2. *și codri umbroși*
   b. *alergînd cu gîndul în goana cerbilor,*
3. *și piscurile de stîncă,*
   c. *după urmele ideale ale caprei negre*
4. *și vizuinile de prin munți,*
   d. *în prepusa dibuire a urșilor,*
5. *și luncile de răchită,*
   e. *după umbra dîrei de mistreț,*
6. *ba chiar și pustiile nășipoase,*
   f. *pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de*
   α *tigri înfricoșați și de*
   β *lei fricoși.*

Și de data aceasta deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov*, principala (A) regentează înainte și după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanțiale (1, 2), cu complinirile lor (1, 2, 3, 4), printre care două subordonate (a, b) și cu un complement de loc (c); apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de șase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (a, b, c, d, e, f), dintre care cel din urmă are două deter-

minări (α, β). Redus la schemă, citatul prezintă deci următoarea ramificare:



În afară de construcția duală întîmpinăm destul de des la Odobescu și construcția ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kinegetikos*:

A. *Acela ar clădi*

I. 1. *Cu sfinte miresme,*

2. *cu mireasmă,*

3. *și cu tămîie*

II. *altarul vînătorilor,*

III. *povestind*

1. *cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germane,*

2. *cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol*

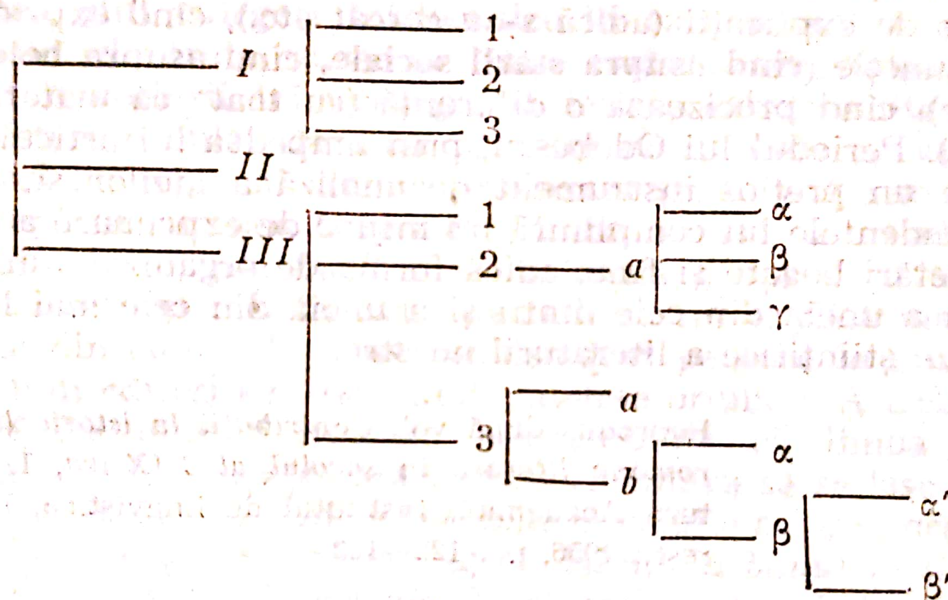
a. *pentru ca să poată lovi*
α. *tot drept*
β. *printre brazi*
γ. *și printre stînci*

3. *cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne,*

a. *printr-o minune cerească, se prefăcu în*

b. α *blîndul*
β *și cuviosul* α' *episcop*
β' *și apostol al Ardenelor creștinate.*

Regenta (A) se complinește aici printr-un grup de trei complemente (I; 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (a) cu trei circumstanțiale (α, β, γ) și a treia ramifică un complement instrumental (b) și un grup (β) de două determinări (α', β'). Schema acestei construcții este următoarea:



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frecvent folosite de scriitor: hipotaxa este instrumentul lui sintactic. Gîndirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată și nuanțată. Ideile lui au o complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepții, explicații și nuanțări, care se exprimă, de asemenea, foarte potri-

vit în tipul sintactic al periodului său. Iată: în această privință, un exemplu din *Istoria arheologiei*: *„Chiar de pe cînd cei dintîi erudiți ai Renașterii au început a se ocupa, în mod cam comun, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici și al rămășițelor plastice noțiuni, cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simțit că există o diferență destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun"*. Examinînd această bogată construcție, observăm cum Odobescu cînd nuanțează ideea sa (**în mod cam confuz, o diferență destul de bine însemnată**), cînd intervine cu un plus de explicații (**adică s-au cercat** etc.), cînd exprimă o disjuncție (**cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte**), cînd precizează o diferență (**cu toate că materialul** etc.). Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulație, este un prețios instrument de analiză a ideilor și, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate și fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi și a uneia din cele mai bune proze științifice a literaturii noastre.

Reprodus după vol. *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, I, Editura Academiei, Institutul de lingvistică, București, 1956, pp. 122—128.

CREANGĂ „SCRIITOR POPORAL"

Cînd se vorbește despre opera lui Creangă, se admiră numaidecît „limba" lui, cu acest subînțeles că dacă s-ar înlătura lexicul dialectal totul ar rămîne uscat. Cu toate acestea, sînt culegeri folcloristice în care poveștile apar ca niște adevărate muzee de limbă față de sobrietatea relativă a vorbirii lui Creangă, și totuși, valoarea literară a acestora e nulă. Dacă un prozator ne uluiește cu vocabularul lui regional, atunci se obișnuiește îndată a se zice că a apărut „un nou Creangă". Limba, văzută ca un adaos de frumusețe, n-a făcut însă niciodată o operă cu adevărat mare, și nici în cazul de față ea nu explică nimic. Multe din cuvintele „mai neobișnuite" pe care le tălmăcesc unii editori sînt banalități înțelese oriunde. A trebuit multă naivitate și credința nestrămutată că limba lui Creangă e de o speță rară pentru ca cineva să se lase orbit și să lămurească niște vocabule obișnuite ca: *a se aciua, a alinta, anapoda, apăraie, ațipi, bîlbîit, a bănui* (a fi cu supărare), *bîrlog, bazaconie, bîzdîganie, belea, belșug, berechet, beteag, bezmetec, a se bizui, boarfe, boia, a bolborosi, bondar, bucluc, buhai, buimac, buluc, burangic, a bușì, butuc, caier, a căina, cîinos, căpiță, a cărăbăni, carîmb, catrafuse, catrință, căzătură, cazma, ceapcîn, chef, chiabur, chiag, a chicoti, a chiti, a chiui, ciolan, cireadă, ciudă, clacă, cocioabă, cuțitaș, darabană, a dîrdîi, dihanie, dihonie, dîmb, drob, dușcă, flecuștet, frecuș, gînsac, gâteje, gîză, gazdă, giambaș, gloabă, grijuliv, grobian, haimana, hal, a hăli, hambar, hîrcă, hazna, holteiu, hursuz, iarmaroc, a irosi, ițari, javră, jilț, jivină, luncă, mahmur, matahală, mîță, mocnit, motan, năsălie, năstrușnicie, nătărău, ocol, ogradă, opaiț, a oploși, pacoste, păpușoiu, păsat, poznă, prăpădenie, prisacă, proțap, a purcede, raclă, din răsputeri, sborșit, a scînci, a se sclifosi, scofală, sfrijit, soroc, a șterpeli, stog, a struni, zgribulit* și altele.

Unele ca *a paşli* (despre care Creangă mărturiseşte: „nu-l cunosc bine, dar pare că-i *fug*“), *a şparli, a hali, a furlua* au un învederat colorit argotic. Este adevărat că sînt în opera povestitorului şi cuvinte dialectale (prea puţine), îndeosebi termeni de industrie sătească, şi că neologismele sînt cu îngrijire înlăturate, însă nu după criterii eufonice, ci fiindcă raţiunea literară cere ca eroii ţărani să vorbească ţărăneşte. Totuşi, Creangă, înrîurit de ceea ce văzuse la „Junimea“, îşi făcuse către sfîrşitul vieţii o estetică fonetică în virtutea căreia trecea prin sită toate cuvintele şi ciocănea toate sunetele. Efectele acestor teorii, pentru care n-avea îndeajuns pătrundere intelectuală, se văd. În vreme ce diaconul, amestecînd cum îi veneau la îndemînă neologismele şi cuvintele neaoşe pentru a-şi exprima ideile mai înalte, aşternea pe hîrtie întîmplări către consistoriu şi minister sprintene şi pline de sarcasm, autorul matur al naraţiunii *Moş Ion Roată şi Unirea* vorbeşte pe un ton de abecedar. Mai mult decît varietatea lexicală, este în opera lui Creangă un accent. Chiar la citirea mută, urechea este mîngîiată de moliciunea sunetelor. Impresia aceasta vine nu din melodia studiată a silabelor, ci din reprezentarea clară a vieţii ţărăneşti din Moldova. Sînt de ajuns cîteva indicaţii de pronunţie pe ici, pe colo, cîte-un *ă... ra*, cîte-un *iaca*, cîte-un *valeu*, pentru ca sugestia accentului dialectal să se producă şi să dea părerea că totul e citit cu fonetismul local. Transcrierea fonetică servilă Creangă o evită, şi pe drept cuvînt, căci efectul ar fi caricatural.

Exagerarea valorii artistice a limbii lui Creangă vine dintr-o iluzie acustică formulată în regulă estetică. Sînt fonetişti care cred că sonul gol este expresiv, că o vocală e tristă şi alta veselă. În lirică, problema s-ar putea discuta, în proză ea este extravagantă. Proza se bizuie pe reprezentări complexe de viaţă, fără de care cea mai suavă orchestră de vocale rămîne lipsită de sens estetic. Înţelegerea ideală a textului dă valori de frumuseţe şi sunetelor. *Bulicher, a ciocîrli, gîrneţ, chilnă* sînt reuniuni de sonuri care nu spun nimic simţului estetic pînă ce nu sînt părţi ale unei reprezentări: „Ş-odată scoate *bulicherul* din teacă, îl dă pe amînariu şi începe a *ciocîrti* un *gîrneţ* de stejar din anul trecut... L-a tăiat el, cum l-a tăiat, apoi a început a cotrobăi prin *chilna* căruţei...“ Acum, cînd ghicim că *bulicher* înseamnă custură, *gîrneţ* — par, *chilnă*

— o parte a coșului căruței, cuvintele încep să sugereze și acustic: *bulicher* dă sonuri de fier hîrjîit, a *ciocîrti* imită cioplirea surdă a lemnului, *chilnă* scoate un uruit de lanțuri. Dar nici *bul*, nici *ciocîr*, nici *gîr*, nici *chil*, ca sonuri goale, nu exprimă nimic, căci *bul* intră în cuvîntul *bulgăre*, cu ecouri surde, *ciocîr* în *ciocîrlan* nu are nimic de-a face cu procesele onomatopeice, *gîr* este în *gîrlă* fluid, și *chil* este în *chilim* pîslos. Singura impresie estetică ce iese din sonuri în rîndurile citate este uimirea de a auzi din gura cuiva un limbaj așa de neprevăzut. Dar și asta face parte din reprezentarea propriu-zisă a vieții. Pornind de la această iluzie acustică, cutare editor se străduiește să statornicească un text din care să nu fugă nici un sunet autentic, ca nu cumva frumusețea limbii să iasă stricată. El transcrie cu îngrijire „băzdăganie" și „pîcîlit", deși aceste forme, departe de a fi plăcut sunătoare trezesc în cea mai mare parte dintre români, obișnuiți cu limba autorilor clasici, un sentiment de neplăcere și chiar bănuiala că ar fi la mijloc vreo greșeală de tipar.

A studia deosebit limba lui Creangă, ca o pricină esențială a emoției artistice, este o eroare. Totuși, o limbă a lui Creangă, sau, mai bine zis, a eroilor lui Creangă, există. O operă dramatică trăiește prin conflict, prin structura sufletească a eroilor, însă limba este și ea un element al acestei structuri. Dacă îndreptăm vorbirea lui Cațavencu și a lui Pristanda, acești eroi mor, căci limbajul e un mod al lor de existență. Limba lui Caragiale nu are în sine valoare estetică, ci este numai o modalitate de reprezentare. Același fenomen se petrece în opera lui Creangă, în bună parte dialogică. A admira limba povestitorului în sine înseamnă a afirma că ea trebuie să placă oricui în temeiul esteticii acustice. Dar nu e de loc dovedit că limba lui Creangă e „frumoasă", și e chiar cu putință ca vreunui nemoldovean accentul dialectal să-i producă oarecare iritație. Nimic nu sună muzical în:

„— *Gata, jupîne Ștrul; numai s-adăp iepușoarele iestea.*"

Nici *iepușoare*, nici *iestea* n-au o acustică mai estetică. Însă creează o atmosferă. Nicăieri limba nu e a „artistului", ci a eroilor lui, chiar cînd Creangă însuși vorbește. Căci atunci cînd autorul însuși zice: „*Și cum era moș Nichifor strădalnic și iute la trebile lui, răpede zvîrle niște*

coșolină în căruță, așterne deasupra o părechea de poclăzi, înhamă iepușoarele, își ia cojocul între umere și biciul în mînă și tiva, băiete!", el nu vorbește ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță ori pe o prispă și povestește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă. Nici *Amintirile* și cu atît mai puțin *Poveștile* nu sînt opere propriu-zise de prozator, valabile în neatîrnare, ci părți narate dintr-o întocmire dramatică cu un singur actor, monologică. Creangă este aci povestitor de basme, aci actor de compuneri ce intră în definiția veche a nuvelei. Însă povestea și nuvela sînt — cu singura deosebire că cea dintîi cuprinde element fabulos — foarte asemănătoare între ele, și amîndouă profund deosebite de roman și de nuvela modernă, care e adesea un roman scurt. Romanul este reprezentarea obiectivă a unei realități, și autorul lui, simbolizînd putința de observare a oricărui individ, rămîne un factor exterior scrierii, absent. Autorul unui roman nu există în scrierea lui chiar cînd aceasta e autobiografică, fiindcă în particular noi nu căutăm decît universalul. De aceea problema estetică, stilistică este în roman fără însemnătate. Nuvela (fie fabuloasă, fie realistică) este însă un spectacol. Conținutul ei universal e așa de tipic, încît foarte adesea ascultătorul îl cunoaște. Nuvela nu e ascultată pentru observația ei, ci pentru modalitatea spunerii. Ea este o arie care poate fi cîntată mai bine sau mai rău. În nuvelă autorul este actor, și fie că el are o mișcare vizibilă, fie că e prezent numai în chipul de a conduce narațiunea, este urmărit cu pasiune de ascultător. *Halimaua* și *Decameronul* sînt modelele genului nuvelistic. Dintr-o greșită înțelegere artistică, unii izolează nuvela de ceremonia spunerii ei. În *Decameron* sînt zece tineri (bărbați și femei) care povestesc pe rînd, fiecare cu temperamentul și nota lor literară, care se vădesc în alegerea nuvelei și în conducerea ei. Reuniunea zilnică a tinerilor, convorbirile preliminare, descrierea petrecerilor lor nu este indiferentă, deoarece povestitorii sînt actorii acestei ceremonii, iar nuvelele nu înfățișează decît experiența și modalitatea lor de comunicare. În nuvelă este adesea obiceiul, printr-o tradiție orientală, de a se face întreruperi, de a se lega convorbiri de comentariu între narator și ascultător, ca spre a se atrage atenția asupra caracterului dramatic al nuvelei. În povestea romå-

nească prezența povestitorului ca actor în mijlocul ascultătorilor e simbolizată printr-un refren ca acesta: *„Dumnezeu să ne ție, că cuvîntul din poveste înainte mult mai este . . .“* Astfel stînd lucrurile, limba actorului care spune nu e indiferentă, însă ea n-are valoare intrinsecă, muzicală, ca în lirică, ci numai una documentară. Limba lui Creangă este sufletul povestitorului, în măsura în care și acesta se așază ca vorbitor în mijlocul ascultătorilor, și totodată sufletul eroilor săi. Narațiunea are două realități concentrice: întîi pe aceea a povestitorului, care stîrnește hazul și mulțumirea prin chiar prezența lui, cum se întîmplă cu actorul și cu oratorul, apoi pe aceea a lumii din narațiune. Aceste două realități nu se pot însă desface. O poveste nespusă de cineva e un scenariu de *commedia dell'arte* nejucat. Limba este modul de expresie al lui Creangă și al eroilor săi, și nu trebuie niciodată considerată ca o frumusețe pur formală, fiindcă atunci ar deveni o simplă convenție stilistică, fără putere de reprezentare.

Dacă limba nu se poate studia ca un veșmînt estetic, care, aruncat peste o materie urîtă, ar înnobila-o, nici cuprinsul în sine nu trebuie exaltat după principiile prozei. Sînt unii care admiră puterea „de a crea tipuri vii“, crezînd că aici stă talentul de povestitor, darul de observare și de creație și alte asemenea. Întrucît privește *Amintirile* și *Moș Nichifor Coțcariul* se poate vorbi oarecum de „tipuri vii“, dar în sensul exterior al autenticității. Fiindcă ce observație pătrunzătoare este în *Amintiri?* O mamă de la țară își ceartă copiii, un tată se-ntreabă cu ce-o să-și țină băieții în școli, copiii fac nebunii, un popă joacă cu poalele anteriului prinse în brîu, toate acestea în mod mai mult anecdotic, pe puține pagini. Întîmplările par adevărate, dar ele sînt tipice. Nici Ștefan a Petrei, nici Smaranda, nici Ionică nu trăiesc în adîncime, într-o dramă nouă a părinților și copiilor. Aceeași materie, povestită cu altă gesticulație, și-ar pierde cu totul aerul viu. Aceasta în privința *Amintirilor*. Dar în povești de ce observație și de ce creație de viață poate fi vorba? În poveste totul e simbolic și universal și, dacă vreo contribuție creatoare se poate duce, atunci ea este, așa cum o găsim la Eminescu, numai în direcția fantasticului. În poveste, Creangă nu avea ce să observe, iar în scrierile realistice vede ceea ce ar fi văzut oricine fără vreun dar deosebit. Nu este

nici o adîncime extraordinară în a-și aduce aminte că „mama era în stare să toarcă-n furcă și să-nvăț mai departe“. Remarcabilă este exactitatea vorbirii transcrise fără alterare:

„—Așa a fi, n-a fi așa, zise mama, vreu să-mi fac băietul popă, ce ai tu?“

A descoperi observație și creație în poveste și nuvela clasică înseamnă a ignora adevărata structură a acestor spețe literare. În poveste și nuvelă nu se observă, ci se demonstrează. Orice narațiune se desfășoară pe o temă morală, care este formulată limpede ori numai subînțeleasă. *Romeo și Julieta* de Da Porto ori de Bandello este demonstrarea nenorocirilor la care poate duce încăpățînarea părinților față de copiii îndrăgostiți. Povestea lui Camaralzaman din *O mie și una de nopți*, din care a ieșit *Turandot* de Carlo Gozzi este ilustrarea capriciilor unor fete care abuzează de slăbiciunea părinților și de înflăcărarea tinerilor. Toată arta povestitorului, scutită principial de orice observație nouă, stă în pateticul ori umorul demonstrației, într-un mod propriu de a tăia respirația, de a amîna deznodămîntul, de a stîrni indignarea etică. E o artă foarte apropiată de teatru și de oratorie, aproape inanalizabilă, și se cheamă darul de a povesti, și nu are nimic de a face nici cu estetica limbii, nici cu observația. Poveștile lui Creangă, aci adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase, sînt și ele dezvoltări ale unei observații morale milenare. În *Soacra cu trei nurori* dăm de veșnicul conflict între noră și soacra care ține mai mult la fecior; *Capra cu trei iezi* este ilustrarea iubirii de mamă; *Dănilă Prepeleac* dovedește că prostul are noroc; *Punguța cu doi bani* dă satisfacție moșilor care nu trăiesc bine cu baba; *Povestea porcului* arată că pentru o mamă și cel mai pocit prunc e un Făt-Frumos; *Fata babei și fata moșneagului* este vestita dramă a copiilor vitregi; *Povestea lui Stan Pățitul* cuprinde morala bărbaților cu privire la femei: *Ivan Turbincă* demonstrează că moartea a fost lăsată de Dumnezeu cu socoteală: *Povestea lui Harap Alb* e un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădește sub orice strai și la orice vîrstă. Nici *Amintirile* nu ies din această formulă simplă a nuvelei. În ele este simbolizat destinul oricărui copil; de a face bucuria și supărarea

părinților și de a o lua și el pe-ncetul pe același drum pe care l-au luat și-l vor lua toți. În *Amintirile* lui Creangă nu este nimic individual, nimic cu caracter de confesiune ori de jurnal care să configureze o complexitate sufletească nouă. Creangă povestește copilăria copilului universal.

Așa cum în lirică există momente pure, scutite de orice fabulă și de orice noțiune, proza are și ea varietăți pure de epică, fără observație analitică și fără creație inedită. Scriitorul nu vede nimic nou și nu adîncește, ci numai *zice*, cu un farmec misterios ca și muzica unor poeți și care trebuie determinat de la caz la caz. Bineînțeles, asta nu ne scoate din sfera realismului și nici nu înseamnă anularea determinațiilor de timp și spațiu în care se exprimă tipicul. E foarte îndoielnic că junimiștii și-au dat seama numaidecît de natura talentului lui Creangă. Pe ei îi încîntau „corosivele" și hazul oral al povestitorului. Analizînd azi *Capra cu trei iezi*, descoperim în ea procedeele lui La Fontaine. Animalele sînt văzute omenește. Însă nu observația este esențialul, fiindcă atît cît vorbește capra ca mamă nu e de ajuns, cu tot pitorescul, spre a crea o dramă a maternității. În fond, avem de a face cu o comedie în care tot meșteșugul este sublinierea cu mijloace realistice a analogiei dintre lumea animală și cea umană. Animalele nu sînt un simplu pretext pentru a zugrăvi viața țărănească, ci niște simboluri-caricaturi. Capra cea cu multe ugere și cu glas behăitor este o caricatură oferită chiar de natură, a mamei, iar lupul cu ochi tulburi și dinți ascuțiți este simbolizarea tipică a omului fără nici un scrupul. Ca simplă transcriere a limbajului unei țărănci supărate, văităturile caprei sînt de oarecare culoare; ca manifestare cvasi umană a unui animal, ele sînt bufone. Behăitura caprei răsună laolaltă cu jelania țărăncii, dînd un spectacol caricatural:

„— *Ia las' că l-oiu învăța eu! Dacă mă vede că-s o văduvă sărmană și c-o casă de copii, apoi trebuie să-și bată joc de casa mea? și pe voi să vă puie la păstramă? Nici o faptă fără plată... Ticălosul și mangositul! Încă se rînjea la mine cîteodată și-mi făcea cu măseaua... Apoi doar eu nu-s de-acelea de care crede el: n-am sărit peste garduri niciodată, de cînd sînt. Ei, taci, cumătre, că te-oiu*

dobzăla eu! Cu mine ți-ai pus boii în plug? Apoi ține minte că ai să-i scoți fără coarne!

— Of, mămucă, of! Mai bine taci și lasă-l în plata lui Dumnezeu! Că știi că este o vorbă: Nici pe dracul să-l vezi, da' nici cruce să-ți faci!

— Ba nu, dragul mamei! Că pînă la Dumnezeu, sfinții îți ieu sufletul. Și-apoi ține tu minte, copile, ce-ți spun eu: că de i-a mai da lui nasul să mai miroase pe-aici, apoi las'!"

Capra a devenit deci o mască de comedie, simbolizînd tipul feminin vorbăreț și văităreț. Mijlocul de caracterizare nu este analiza, ci desfășurarea dramatică. Creangă are însușiri de comediograf, și dacă ar fi scris piese de teatru cum plănuia, ar fi izbutit și în acest gen. Comedia trăiește în bună parte dintr-o poftă de vorbă pe care autorul o comunică tuturor persoanelor. În narațiune, Creangă, ca povestitor, joacă pe rînd toate personajele, căci poveștile sînt aproape în totalitatea lor dialogice, vorbite. Mai niciodată scriitorul nu se pierde în descripții și în pure istorisiri. *Soacra cu trei nurori* e și ea o comedie, fără elementul fabulistic al animalului simbol caricatural. Soacra a căpătat de altfel în popor renumele unei caricaturi. Cînd Creangă povestește, compunerea este bine scrisă, dar nu extraordinară, cînd însă eroii încep să vorbească, atunci gesticulația și cuvintele lor ating culmea tipicului. Soacra înfăptuiește în vorbirea ei perfecțiunea malignității socerale, și peste această expresie nu se mai poate trece:

„*— Iată ce-am gîndit eu, noro, că poți lucra nopțile. Piua-i în căsoaia de alături, fusele, în oboroc sub pat, iar furca după horn. Cînd te-i sătura de strujit pene, vei pisa malai; și cînd a veni bărbatu tău de la drum, vom face plachie cu costițe de porc de cele afumate, din pod, și, Doamne, bine vom mînca! Acum deodată, pînă te-i mai odihni, ie furca în brîu și pînă mîni dimineață să gătești fuioarele aceste de tors, penele de strujit și malaiul de pisat. Eu mă las puțin, că mi-a trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră. Dar tu să știi că eu dorm iepurește: și pe lîngă iști doi ochi, mai am unul la ceafă, care șede purure deschis, și cu care văd și noaptea și ziua tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus?*

— Da, mămucă. Numai ceva de mîncare ...

— De mîncare? O ceapă, un usturoiu, ș-o bucată de mămăligă rece din poliță sînt destul pentru o nevastă tînără ca tine ... Lapte, brînză, unt și ouă de-am pute sclipui să ducem în tîrg ca să facem ceva parale; căci casa s-a mai îngreuiat cu un mîncău, și eu nu vreau să-mi pierd comîndul.“

Cine nu se lasă înșelat de deosebirea de medii nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale. Amîndoi caracterizează dialogic și au un umor verbal pe care-l comunică personajelor. Amîndoi pun în gura eroilor vocabulare originale — unul țărănesc, altul orășenesc semidoct. Aceste vocabulare n-au nici o importanță estetică în sine, ci numai una de caracterizare. Vorbirea descrie mișcările interioare. „Doamne, bine vom mînca!“ al babei este foarte puțin o expresie frumoasă, ci un mod tipic și comic de exteriorizare a zgîrceniei, care sună *mutatis mutandis* ca *C'ești copil?* sau *Que diable allait-il faire dans cette galère?* Ca și Caragiale, Creangă alternează dialogul cu părți ale sale, care nu sînt simple comunicări de fapte, ci un monolog al autorului, bizuindu-se pe același umor al cuvîntului tipic. Această parte, lipsită de obiectivitate, în care autorul-actor comentează dialogul, trebuie nu citită, ci reprezentată scenic. Ea este corespondentul monologului caragialesc sau al corului antic, care urmărește gesturile eroilor, judecîndu-le. Comentarea faptelor nurorilor e făcută cu comică dușmănie față de soacră:

„Se înduplecară și cele două, intrară cu toatele în casă, luară pe babă de păr ș-o izbiră cu capul de păreți, pînă i-l dogiră. Apoi cea mai tînără, fiind mai șugubață decît cele două, trîntește baba în mijlocul casăi ș-o frămîntă cu picioarele, ș-o ghigosește ca pe dînsa; apoi îi scoate limba afară, i-o străpunge cu acul și i-o presară cu sare și cu piperiu, așa că limba îndată se umflă și soacra nu mai putu zice nici cîrc! Și slabă și stîlcită cum era, căzu la pat bolnavă de moarte. Apoi nurorile, după sfătuirea celei cu pricina, așezară baba într-un așternut curat, ca să-și mai aducă aminte de cînd era mireasă; și după aceea începură a scoate din lada babei valuri de pînză, a-și da ghiont una alteia și a vorbi despre stîrlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinele ori oaia

de dat peste groapă, despre strigoi și cîte alte năzdrăvănii înfiorătoare; încît numai aceste erau de ajuns, [ba și de întrecut], s-a vîre în groapă pe biata babă.
Iacă fericirea visată de mai înainte, cum s-a împlinit!"

Dănilă Prepeleac se poate juca aproape în întregime. Intonația cuvintelor, gestul ghicit cu care eroul le spune, acestea sînt totul:

„— Prietene, zise Dănilă, nu mi-i da capra ceea, să-ți dau carul ista?
— Apoi ... dă ... capra mea nu-i de cele săritoare, și-i bună de lapte.
— Ce mai la deal, la vale; bună, nebună, na-ți carul și dă-mi-o [...].
— Bun, zise Prepeleac. Ia pe ist cu capra știu încaltea că bine l-am boit [...].
— De-aș ajunge mai degrabă în tîrg, zise Prepeleac, să scap de rîia asta [...].
— Bun întîlnișul, om bun! zise Dănilă.
— Cu bine să dea Dumnezeu!
— Nu vrei să facem schimb? să-ți dau capra asta și să-mi dai gîsca?
— N-ai nimerit-o, că nu-i gîscă, ci-i gînsac; l-am cumpărat de sămînță.
— Da, dă-mi-l, dă-mi-l! că-ți dau și eu o sămînță bună ...
— De mi-i da ceva adaos, poate să ți-l dau; iară de nu, norocul gîștelor de-acasă; că are să facă un otrocol prin ele, de s-a duce vestea! [...].
— Na! c-am scăpat de dracul, și-am dat peste tată-său: aista mă asurzește. Las' că te-nsor eu și pe tine acuș, [măi buclucașule] [...].
— Na-ți-o frîntă, că ți-am dres-o! Dintr-o păreche de boi [de-a mai mare dragul să te uiți la ei], am rămas c-o pungă goală. Măi, măi, măi, măi! Doar știu că nu mi-i acum întîi [ași dată], să merg la drum; dar parcă dracul mi-a luat mințile."

Cea mai originală manieră de a trata fabulosul se dezvăluie în *Povestea lui Stan Pățitul*. Desfășurarea scenică este păstrată aproape peste tot, dar cu o notă neprevăzută. Fantasticul e tratat realistic, cu multă culoare locală

țărănească. Dracul, prefăcut în copil, se înfățișează la poarta lui Stan și după aceasta urmează apoi un dialog ce pare rupt din viața zilnică:

„— *Țibă! Hormuz; na! Balan; nea! Zurzan; dați-vă în lături [cotarle]! . . . Da' de unde ești tu, măi țică? și ce cauți pe-aici, spaima ciinilor!*
— De unde să fiu, bădică? Ia sînt și eu un băiet sărman, din toată lumea, fără tată și mamă, și vreu să întru la stăpîn.
— Să întri la stăpîn? D-apoi tu nici de păscut gîștele nu ești bun . . . Cam de cîți ani ăi fi tu?
— Ia poate să am vreo treisprezece ani.
— Ce spui tu, măi? . . . Apoi dar bine-a zis cine-a zis că vrabia-i tot pui dar [numai] dracul o știe de cînd îi . . . Eu de-abia ți-aș fi dat șepte, mult opt ani. Dar ce, Doamne iartă-mă; pesemne că și straiele acestea pocite fac să arăți așa de sfrijit și închircit. Am mai văzut dăunăzi îmblînd pe-aci prin sat un ciofligar de-alde tine, dar acela era oleacă mai chipos și altfel îmbrăcat!“ etc.

Dialogul e plin de autenticitate, însă fără adîncimea nuvelistică el n-ar fi putut constitui o observație. Efectul literar vine din originala alăturare a miraculosului cu cea mai specifică realitate, și e din cîmpul comicului. Eroii sînt, în înțelesul bun literar, vulgari. Dumnezeu, sfinții, zmeii, împărații, împărătesele vorbesc ca niște ființe ce și-au uitat cuviința rangului, dîndu-și pe față ingenuitatea sufletească. Graiul lor e humuleștean, dar nu pentru aceasta sînt valoroase poveștile, nu pentru că, după cum socotesc unii, acel grai ar fi fost ridicat la potența artistică, ci fiindcă oricînd contrastul dintre starea socială și vorbire este frumos în sensul bufon al comediei. Creangă nu e de loc poet (cum e, de pildă, în basm Eminescu), ci un mare histrion, ca și Caragiale. Pînă și țăranul simte nevoia de a se ridica în poveste deasupra concretului și istoricului și de a sublima realitatea. Tot ce în genere e transcendent în poveste la Creangă e readus pe pămînt și micșorat. Să aruncăm ochii prin povestea *Ivan Turbincă* și să extragem cîteva fragmente din convorbire:

„— *. . . hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte; nu cumva ostașul cela să aibă hărțag și să ni găsim be-*

leaua cu dînsul. Știi c-am mai mîncat eu o dată de la unul ca acesta o chelfăneală.“

„— Ei, Ivane, doar te-ai săturat acum de umblat prin lume după crancalîcuri?“

Limbajul acesta e pitoresc de bună seamă, dar fără un substrat fantastic sau realistic n-ar însemna mare lucru. Cînd însă aflăm că sfîntul Petre și Dumnezeu înșiși vorbesc așa de colorat, atunci efectul e de o înaltă bufonerie. Amestecul acesta de fabulos și țărănie, de ireal și realism în sisteme dramatice în care toți eroii aproape numai vorbesc, iar partea narativă este un monolog al autorului face tot farmecul poveștilor. Limba, observația, caracterizarea persoanelor, toate elementele luate în parte sînt valoroase, dar insuficiente. Laolaltă însă, ele conlucrează. Iată, de pildă, *Povestea porcului*. Sîntem în deplin sat arhaic. Un moș și-o babă au găsit un purcel și-l cresc în lipsă de alt prunc. Moșul află în curînd de un edict imperial și-l comunică babei cum i-ar da o știre de la vornicia satului sau din tîrg de la Neamț:

„— Ei, moșnege, ce mai știi de pe la tîrg?

— Ce să știu, măi babă? Ia nu prea bune vești; împăratul vrea să-și mărite fata..

— Și asta-i vestea rea, moșnege?

— D-apoi, îngăduiește puțin, măi babă, că nu-i numai atîta; că de ce-am auzit eu, mi s-a suit părul în vîrful capului. Și cînd ți-oiu spune pînă la sfîrșit, cred că ți s-a încrîncina și ție carnea pe tine.

— Dar de ce, moșnege? Vai de mine!

— D-apoi iaca de ce, măi babă, ascultă: Împăratul a dat de știre, prin crainicii săi, în toată lumea: că [ori]cine s-a afla să-i facă, de la casa aceluia și pînă la curțile împărătești, un pod de aur, pardosit cu pietre scumpe, și feliu de feliu de copaci, pe de o parte și pe de alta, și în copaci să cînte tot felul de paseri, care nu se mai află pe lumea asta, aceluia îi dă fata; ba cică-i mai dă și jumătate din împărăția lui. Iară cine s-a bizui să vie ca s-o ceară de nevastă, și n-a izbuti să facă podul, așa cum ți-am spus, aceluia pe loc îi și taie capul. Și cică, pînă acum, o mulțime de feciori de-crai și de împărați, cine mai știe de pe unde, au venit, și nici unul din ei n-a făcut nici o ispravă; și împăratul, după cum s-a hotărît, pe toți i-a

tăiat, fără cruțare, de le plînge lumea de milă! Apoi, măi babă, [ce zici?] bune vești sînt acestea? Ba și împăratul cică s-a bolnăvit de supărare!

— Of, moșnege, of! boala împăraților e ca sănătatea noastră! Numai despre feții de împărat, ce mi-ai spus, mi se rupe inima din mine, că mare jale și alean or fi mai ducînd mamele lor pentru dînșii! Mai bine că al nostru nu poate vorbi și nu-l duce capul [ca pe alții] la atîtea iznoave.

— Bune-s și aceste, măi babă; da' bună ar fi și aceea cînd ar avea cineva un fecior care să facă podul și să ieie pe fata împăratului, că știu c-ar încăleca pe nevoi și, Doamne! mare slavă ar mai dobîndi în lume."

Așa vorbesc moșul și baba, și vorbirea lor e plină de farmec dialectal prin autenticitate, deși în acest chip n-ar depăși interesul deșteptat de orice stenogramă. Lucrul curios este că acești țărani de cătun uitat prin munți pomenesc de împărăție cu familiaritate, ca și cînd ea ar fi pe aceeași linie de existență. În povestea lui Creangă nu există cultural decît o singură clasă socială, aceea țărănească, și lumea întreagă nu e decît o sporire a dimensiunilor rînduielii din sat. Nu astfel este povestea în genere. În dorința de a-și reprezenta lumile necunoscute, povestitorul obișnuit născocește străluciri și ceremonii fabuloase. În *Povestea porcului* moșul nu socotește de loc nebună ideea ca el, țăran, să-și trimită feciorul, dacă l-ar avea, în pețit la împărat. Și cînd porcul, care era un tînăr vrăjit, deschide gura și îndeamnă pe bătrîn să meargă la împărat, moșul nu se sperie de întîmplare, ci doar se-ntreabă cu oarecare temere:

„*— D-apoi ai să-l poți face, dragul tatei?*"

După foarte puțină codire, bătrînul se gătește și pleacă la curtea împărătească, în tîrg. Cum este această curte, tot așa de aproape de locul casei moșilor, ca Tîrgul-Neamț de Humulești, povestitorul nu spune, fiindcă nu-și poate închipui nimic peste starea țărănească. Străjerii vorbesc ca niște pîndari de vie:

„*— Dumneata, moșule, cum vedem noi, cauți pricină, ziua-meaza mare, cu lumînarea.*"

Moșneagul, fără nici un fel de spaimă de autoritate, răspunde țanțoș:

„— D-apoi asta nu vă privește pe d-voastre; ia mai bine păziți-vă gura și dați de știre împăratului c-am venit noi...“

Împăratul, la rîndu-i, se mînie cînd vede pe bătrîn cu purcelul, ca cel mai de rînd dintre oameni:

„— Da' bine, moșnege, cînd ai venit în cela rînd, parcă erai în toată mintea; dar acum unde te visezi de umbli cu porci după tine? Și cine te-a pus în cale să mă iei, tocmai pe mine, în bătaie de joc?“

Dat afară în chipul cel mai verde cu „ia-ți porcul de-aici și ieși afară“, moșul răspunde înțepat:

„— Milostiv este Cel-de-sus, măria-voastră. Iară dacă s-a întîmpla — să nu bănuiți puternice împărate —, după dorința luminării-voastre apoi atunci să ne trimeteți copila acasă.“

Ceva asemănător se petrece în *Istoria lui Aladin* din *O mie și una de nopți* (care pare să fie izvorul îndepărtat al acestei povești). Aladin, fiul unui croitor, își trimite mama în pețit la sultan. Fastul curții este înfățișat cu întreg sentimentul deosebirii de clase. Femeia din popor pătrunsă de maiestatea împăratului vine de cîteva ori în divan fără a îndrăzni să deschidă gura, apoi vorbește cu o stilizare ceremonioasă care dezvăluie tot sentimentul nimicniciei ei:

„— Monarh mai presus de toți monarhii lumii ... înainte de a vădi maiestății-voastre pricina extraordinară și aproape de necrezut care mă face să mă înfățișez înaintea tronului sublim, o rog să-mi ierte îndrăzneala, ca să nu zic neobrăzarea cererii pe care am să i-o fac; ea este așa de neobișnuită, încît tremur și mi-e rușine s-o înaintez sultanului meu.“

Se înțelege că și sultanul se poartă față de femeie cu toată cuviința. Cînd purcelul-fecior de împărat din poves-

tea lui Creangă face minunea de a zidi palatul, împăratul se sperie și dă fata. Povestitorul nu poate să descrie strălucirea arhitectonică, tot reducîndu-se la nota simplistă că palatul era plin de „toate bunătățile de pe lume". Dimpotrivă, sultanul din *O mie și una de nopți* e încîntat, și palatul e descris cu un mare simț al somptuozității feerice. Sultanul e un estet fin, care se extaziază în fața pietrelor prețioase dăruite de Aladin: „Ah! ce frumusețe! Ce bogăție!" Deși fiu de croitor, Aladin are simțul marelui lux. Mireasa lui e înconjurată de o sută de sclave, îmbrăcate măreț, însoțită de ceauși, de eunuci negri pe două rînduri, dusă în sunet de instrumente. Și, ca unei adevărate fete de împărat, i se hotărăște o viață de festinuri în mari saloane luminate de mii de lumînări. Mireasa porcului începe dimpotrivă o viață cu nimic deosebită de a unei fete de țăran. Ea se apucă pe dată „de gospodărie". Palatul e o „casă" cu „sobă", în care sobă femeia aruncă pielea de porc pe care bărbatul o lăsa peste noapte. Cu mare greutate, tînăra femeie, părăsită de bărbat și pedepsită să nu poată naște fără dezlegare de la el, îl găsește undeva departe. Făt-Frumos are și aici obiceiuri țărănești: el bea înainte de culcare cîte-o cupă cu lapte dulce. Vrăjitoarea care-l păzește are toate atributele unei babe rele de sat. Ea e o „hîrcă", o „hoanghină".

Fata babei și fata moșneagului are o temă în linii generale asemănătoare cu cea din *Les fées* și din *Cendrillon* de Ch. Perrault. Deosebirea de nivel social este izbitoare. Cendrillon este pusă la treburi grele, dar într-o casă de gentilom. Odăile surorilor au parchet, oglinzi mari. La masă este veselă complicată, pe care trebuie s-o spele fata oropsită. Fetei cuminți din *Les fées* zîna nu-i cere decît treaba ușoară de a-i da de băut din ulcior. Singura privațiune a Cenușăresei este de a nu se putea îmbrăca frumos și a merge la bal. Fata babei din povestea lui Creangă e doar leneșă și se duce la șezătoare, fără nici o altă bucurie. În schimb, fata moșului face niște munci de țărancă de munte. Din bogăția tabloului etnografic, din țărănia dialogului, din naiva idee de bogăție a fetei harnice iese tot umorul poveștii. Fata babei e „slută", „țîfnoasă" și s-alintă „ca cioara-n laț". Ea e „sora cea de scoarță". Fata moșului muncește de „nu-și mai strînge picioarele". Ea e „piatră de moară în casă", iar soră-sa „busuioc de pus la icoane". Fata babei este gătită dumi-

nica „de parc-a lins-o viţeii". Gura babei „umbla cum umblă meliţa". Moşneagul este „un gură cască", „se uită în coarnele ei". În casa lui „a apucat a cînta găina", fiindcă dacă îndrăzneşte „să se întreacă cu dedeochiul", baba şi fata ei „îl umple de bogdaprosti". Factorii miraculoşi se înfăţişează fetei harnice gonite de acasă în chip de munci grele, respingătoare. O căţea bolnavă cere să fie îngrijită, un păr se roagă să fie curăţat de uscături, o fîntînă vrea să fie rînită, un cuptor strigă să fie lipit. Sfînta Duminecă o pune să dea de mîncare la felurite jivine. Răsplata este şi ea dintre cele mai modeste, în nepotrivire cu atîta mişcare de forţe supranaturale. Cuptorul îi dă alivenci, fîntîna îi dă apă şi două pahare de argint, părul îi dă pere, căţeluşa îi dă o salbă de galbeni (cum are orice fată mai cu stare de la ţară) şi Sfînta Duminecă o ladă (cea mai preţioasă), din care ies cirezi de vite şi turme de oi (cam ce are un ţăran chiabur de munte). Ca încheiere, fata moşului se mărită cu „un om bun şi harnic", nescăpînd, prin urmare, nici acum de trebi.

Nici Stan, din *Povestea lui Stan Păţitul,* nu se ajută mai bine cu dracul. Savuros este tocmai amestecul de miraculos şi de rural. Povestitorul nu poate să-şi închipuie o lume mai complicată decît aceea din Humuleşti, dar pe aceasta o înfăţişează, în chip original pentru o poveste, cu mijloace de nuvelă modernă. Gesturile, vorbele eroilor sînt urmărite şi notate cu exactitate. Stan „se scoală de noapte, face mămăligă îmbrînzită şi ce-a mai dat D-zeu, pune mîncarea în traistă, înjugă boii la car, zice Doamne-ajută şi se duce la pădure să-şi aducă un car de lemne". Altă dată „luase ceaunul de pe foc, să mestece mămăliga". Sînt cîteva mişcări elementare, dar caracteristice pentru viaţa de ţară, şi mai ales un aer de linişte fabuloasă. La iad Scaraoschi vorbeşte ca orice babă din sat:

„— *Ei bine, zmîrdoare uricioasă ce eşti, de mîncat, ai mîncat boţul cel de mămăligă, dar ce-a zis omul acela cînd a pus mămăliga acolo pe teşitură* [*ai tu la ştiinţă*]*?*

— *Ba de asta nu ştiu nimica, stăpîne* [. . .].

— *Aşa? În loc să-ţi dai osteneală ca să afli pînă şi gîndul oamenilor, nu ştii nici macar ceea ce vorbesc ei? Mai pot eu să am nădejde în voi? Ei las', că-ţi găsesc eu acuş leacul! Te-i învăţa tu minte de altădată*" . . .

Chirică, dracul, își pune în gînd să însoare pe Stan, și acesta joacă la horă cu cîteva fete. Povestitorul nu se mulțumește numai cu nararea faptelor, ci le dă o explicație dramatică. Stan pune la contribuție toate mijloacele verbale ale locului pentru a-și exprima tulburarea erotică:

„— *Apoi dă, nu știu cum să mai zic și eu; pesemne păcatele mi te-au scos înainte, măi Chirică. Eu gîndesc s-o pornesc pe treabă; fata-i hazulie și m-a fărmăcat de-acum.*"

Sau:

„— *Ei, stăpîne, cum văd eu nici de asta nu te-ai da în lături; așă-i că ți-a căzut tronc la inimă?*
— *Mai așa, măi Chirică?*"

Este aici toată pudoarea și moliciunea la faptă a țăranului. Apoi urmează scena plină de culoare a intimității erotice:

„*Atunci bucuria lui Ipate! Începe a se ține după fată ca scaiul de oaie. Și unde nu ți-o înșfăcă pe sus și se ieu ei ba din tîlcuri, ba din cimilituri, ba din păcălit, ba din una, ba din alta, și, de colè pînă colea, și-au plăcut unul altuia.*"

O babă care face pe mijlocitoarea vorbește lui Stan cînd acesta, dîndu-se drept altul, îi cere să-i înlesnească întîlnirea cu propria lui nevastă, în cuvinte mieroase, de-o remarcabilă notă realistă:

„— *Om bun, mînca-te-ar puricii să te mănînce! ... Eu știu ce vrea să zică durerea de inimă, bat-o pîrdalnica s-o bată! ... Nu știu, zău, cum a sta și asta; îmi plesnește obrazul de rușine, cînd gîndesc cum am să mă înfățoșez înaintea femeii celeia, cu vorbe de acestea ... mă duc și eu într-un noroc, să vedem, și de-oiu putè face ceva bine-de-bine; iară de nu, mi-i crede și d-ta, că știi cum se fac de greu trebile acestea și rar le scoatem în capăt.*"

Amestecul de realism și de fabulos este mai bătător la ochi și mai neașteptat în *Povestea lui Harap-Alb,* în care ar trebui să predomine miraculosul și irealitatea. Împăratul nu are nici o etichetă în vorbire. El spune pe șleau copiilor:

„— *Iaca ce-mi scrie frate-meu.*"

Frate-său îi scrie că e bătrîn și ar dori să lase în scaunul împărătesc pe un nepot. Feciorul cel mare primește să meargă în țara îndepărtată și, întocmai ca un țăran de pe Bistrița care s-ar duce la tăiat lemne în pădure, cere „bani de cheltuială, straie de primineală". În cele din urmă, pleacă feciorul cel mic. Acesta, după sfatul unei babe, încearcă cu jăratec un cal năzdrăvan. Fiindcă tot se-ndeasă la jar un cal slăbănog, el îl gonește cu un limbaj rural ca acesta:

„— *Ghijoacă uricioasă ce ești, din toți caii tocmai tu te-ai găsit să mănînci jăratic? De te-a împinge păcatul să mai vii o dată, vai de steaua ta are să fie!*"

Pe drum, feciorul de împărat se-ntîlnește cu un spîn, care vrea să se tocmească slugă. Vorbăria țărănească la tocmeală e transcrisă întocmai:

„— *Cît despre inima mea, s-o dea Dumnezeu oricui, zice spînul, oftînd . . . Numai ce folos? Omul bun n-are noroc; asta-i știută; rogu-te să nu-ți fie cu supărare, drumețule, dar fiindcă a venit vorba de-așa, îți spun ca la un frate, că din cruda copilărie, slujesc prin străini, și încaltea nu mi-ar fi ciudă, cînd n-aș vrea să mă dau la treabă căci cu munca m-am trezit. Dar așa, muncesc, muncesc, și nu s-alege nimica de mine; pentru că tot de stăpîni calici mi-am avut parte. Și vorba ceea: la calic slujești, calic rămîi. Cînd aș da odată peste un stăpîn cum gîndesc eu, n-aș ști ce să-i fac să nu-l smintesc. Nu cumva ai trebuință de slugă, voinice? Cum te văd, sameni a avè său la rărunchi. De ce te scumpești pentru nimica toată, și nu-ți iei o slugă vrednică, ca să-ți fie mînă de ajutor la drum? Locurile aiestea sînt șugubețe; de unde știi cum vine întîmplarea, și, Doamne ferește, să nu-ți cadă greu singur.*"

La masa împăratului, convorbirea dintre crai și spînul care se dăduse drept Harap Alb este a unor țărani:

„— Ei, moșule, ce mai zici? adeveritu-s-au vorbele mele?

— Ce să mai zic, nepoate, răspunse împăratul uimit. Ia să am eu o slugă așa de vrednică și credincioasă ca Harap Alb, aș pune-o la masă cu mine, că mult prețuiește omul acesta.

— Ba să-și puie pofta-n cui, răspunse spînul cu glas răutăcios. Asta n-aș face-o eu, de-ar mai fi el pe cît este; doar nu-i frate cu mama, să-l pun în capul cinstei. Eu știu moșule, că sluga-i slugă și stăpînu-i stăpîn; s-a mîntuit vorba. Na, na, na! d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata, căci altfel de ce l-aș mai fi luat cu mine? Hei, hei! Nu știți d-voastră ce poam-a dracului e Harap Alb aista. Pînă l-am dat la brazdă, mi-am stupit sufletul cu dînsul. Numai eu îi vin de hac. Vorba ceea: Frica păzește bostănăria. Alt stăpîn în locul meu nu mai face brînză cu Harap Alb, cît îi lumea și pămîntul. Ce te potrivești, moșule? Cum văd eu, d-ta prea intri în voia supușilor. De aceea nu-ți dau cerbii pietre scumpe și urșii sălăți. Mie unuia știu că nu-mi suflă nimene în borș; cînd văd că mîța face mărazuri, ț-o strîng de coadă, de mănîncă și mere pădurețe, căci n-are încotro . . . Dacă ț-a ajuta Dumnezeu să mă rînduiești mai degrabă în locul d-tale, îi vedè, moșule dragă, ce prefacere are să ieie împărăția; n-or mai ședè lucrurile tot așa moarte, cum sînt. Pentru că știi vorba ceea: Omul sfințește locul . . . Fost-ai și d-ta la tinerețe, nu zic, dar acum îți cred. Dă, bătrînețe nu-s? Cum n-or sta trebile baltă!“

În plin fabulos dăm de scene de un realism bufon. Gerilă, Ochilă și celelalte ființe monstruoase de basm, intrate în casa de fier înfierbîntată a împăratului Roș, se ceartă întocmai ca dascălii în gazdă la ciubotarul din Fălticeni, sau ca Smaranda cu copiii și cu bărbatul:

„. . . Gerilă se întindea de căldură, de-i treceau genunchele de gură. Și hojma morocănea pe ceilalți, zicînd:

— Numai din pricina voastră am răcit casa, căci pentru mine era numai bună cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las' că v-a mai păli el bereche-

tul acesta de altă dată. Știi că are haz și asta? Voi să vă lăfăiți și să vă huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. Buuuună treabă! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui! Acuș vă tîrnîesc prin casă, pe rudă pe sămînță; încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de al vostru.

— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. A dracului lighioaie mai ești! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine, aibă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău? Ia auzi-l-ăi: parcă-i o moară hodorogită. Numai gura lui se aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.

— Ia ascultați, măi! da' de cînd ați pus voi stăpînire pe mine? zise Gerilă. Apoi nu mă faceți din cal măgar, că vă veți găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu șuguești, măi Buzilă? Da' amarnic mai ești la viață; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi ești drag! ... Te-aș vîrî în sîn, dar nu încapi de urechi ... Ia mai bine ogoiește-te oleacă, și mai strînge-ți buzișoarele acasă; nu de altă, dar să nu-ți pară rău mai pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta.

— Ei, apoi! vorba ceea: Fă bine să-ți auzi rău“ etc.

Toți eroii de poveste, așadar, au gustul de vorbă și mai ales de mușcătură și ceartă ca al celor din *Amintiri*.

Vorbirea împăratului Roș este și ea de o crasă vulgaritate:

„— Să trăiți, luminate împărate! De-acum cred că mi-ți da fata, ca să vă lăsăm în pace și să ne ducem în treaba noastră, căci nepotul împăratului Verde ne-a fi așteptînd cu nerăbdare ...

— A veni ca și vremea aceea, voinice, zise împăratul cam cu jumătate de gură. Dar ia mai aveți puțină răbdare, căci fata nu-i de cele de pe drumuri, s-o luați nu-

mai așa cum s-ar întîmpla. Ia să mai vedem cam cum ar veni trebușoara asta?“ ...

Pișcat de furnici, împăratul drăcuie ca un om de rînd:

„— A dracului treabă! Uite ce blîndă mi-a ieșit pe trup. Să fi fost nimica ... parcă nu-mi vine a crede. Însă mai știu eu? ... Ori părerea mă înșală, ori s-a strica vreme, zise împăratul; din două una trebuie să fie numaidecît. Dar pînă una-alta, ia să mă duc să văd ales-au năsipul din mac acei nespălați care-mi rod urechile să le dau fata?“

Nu numai eroii de poveste se ceartă ca muierile de sat în grai verde, dar și obiectele. Între ac și baros se încinge o sfadă comică de răspîntie:

„**Acul.** *Moșule! de ce ești zurbagiu? Te sfădești necontenit cu soră-ta* **nicovala,** *țipați și faceți larmă de-mi țiuie urechile. Eu lucrez toată ziua și nimene nu-mi aude gura.*
— Iaca mă! ... da' de unde-ai ieșit, pîcală?
— De unde am ieșit, de unde n-am ieșit, eu îți spun că nu faci bine ceea ce faci.
— Na! ... vorba ceea: A ajuns oul mai cuminte decît găina. Măi băiete, trebuie să știi că din sfădălia noastră ai ieșit; ș-apoi tu ni cauți pricină?
— Mă rog, iertați-mă! că dacă n-ar fi fost focul, foile, pleaftura și omul care să vă facă și să vă deie nume, ați fi rămas mult și bine în fundul pămîntului, ruginite, ca vai de voi.
— Măsură-ți vorbele, băiete! Auzi, soră nicovală, cum ne rîde acușorul?
— Aud, dar n-am gură să-i răspund; și văd, dar trebuie să rabd.
— Vorba ceea, soro: Șede hîrbu-n cale și rîde de oale. Măi pușchiule! ia să vedem ce ai făcut tu mai mult decît noi?“

Inul și cămeșa vorbesc ca două cumetre în poartă:

„— Mică buruiană, nu știu de unde-ai mai scos atîtea despre mine!
— Hei, dragă! dar poate că nu știi, că oamenii mai fac

pînză și din sora noastră **cînepă** *și din fratele nostru* **bumbac**: *ba și din înghimpătoarea* **urzică** *mai fac un fel de pînză. Dar în fabrici se țes fel de fel de pînzături, mult mai ușor și în timp mult mai scurt.*

— Bre! multe mai auzi!

— Mai așteaptă, că n-am sfîrșit încă. Din cămeșă sau rufă, peste cîtva timp ai să te faci tearfă, din care se face **scamă** *pentru bolnavii din spitale și pentru soldații răniți în bătălie. Apoi te caută ca iarba de leac, să facă la fabrică din tine* **hîrtie**.

— Mare minune mi-ai spus, dragă buruiană, zise cămeșa. De-ar fi așa, apoi toate lucrurile nu sînt ceea ce se văd; ci altăceva au fost odată, altăceva sînt acum; — și altăceva au să fie.

— Tocmai așa, soro!"

Această însușire de a dramatiza realistic basmul a făcut să-i iasă lui Creangă renumele de scriitor „poporal". Însă nici țăranii n-au astfel de daruri cu totul rafinate, nici poveștile, așa cum sînt, nu pot să placă țăranilor. Toată partea nuvelistică din *Povestea lui Stan Pățitul* ori din *Povestea lui Harap Alb* este peste înțelegerea unui om de la țară. Prea multă „atmosferă", prea mult „umor" dialogic, prea multă desfășurare coloristică în paguba mișcării lineare epice. Omul de țară vrea epicul gol, fără minuții de observație, și e doritor de fabulos. Este în poveștile lui Creangă atîta jovialitate, atîta umor al contrastelor, încît compunerile sînt menite să nu fie gustate cum trebuie decît de intelectuali. Și de fapt, oricît de paradoxal s-ar părea la întîia vedere, Creangă este un autor cărturăresc, ca Rabelais. El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora. În cîmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un estet al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mișcare, ci din cuvînt, și observația nu e psihologică, ci etnografică.

Cît despre istoria lui *Moș Nichifor Coțcariul*, subintitulată modest „povestire glumeață", ea nu are „poporal" decît mediul. Și Caragiale, și Sadoveanu ar putea fi numiți după acest criteriu scriitori populari. Un țăran nu înțelege nimic din acel dialog, fără noimă, care nu duce la nimic. *Moș Nichifor Coțcariul* este întîia mare nuvelă românească de atmosferă, și din ea se trage toată nuvelistica noastră modernă. Fără a fi citit probabil pe Mau-

passant, Creangă intuia deodată legile genului, pornind numai din spirit de emulaţie de la Slavici, care însă scria mai degrabă scurte romane. Deosebirea fundamentală între roman şi nuvelă (ca scriere de observaţie) este aceasta: romanul ia personaje cu caractere bine definite şi le pune în situaţiile potrivite a da acestor caractere putinţa unei maxime desfăşurări. Actele eroilor de roman sînt previzibile prin deducţie, dar sînt totdeauna noi. În nuvelă însă eroii nu fac nimic, ci numai se înfăţişează atîta vreme cît este necesară curgerii întregului lor conţinut sufletesc. Din această cauză nuvela trezeşte mai degrabă sentimentul contemplativ decît pe cel epic şi este cu atît mai bună cu cît lectura dă nevoia mai multor respirări de contemplaţie. Eroul e nu atît un om în acţiune, cît o „figură" simplă, cu mecanică sufletească elementară egală totdeauna, vizibilă oricînd. Nuvelistul a preferat întotdeauna pe micul-burghez, pe provincial, pe funcţionarul mărunt, pe acela, în sfîrşit, care nu poate fi niciodată eroul unei drame oricît de grozave ar fi momentele prin care trece, fiindcă el nu are nici o putinţă de a ieşi din automatismul lui. Nuvela are mari înrudiri cu comedia, precum se vede, şi Caragiale a scris comedii şi nuvele, dar n-a scris romane. Eroii de nuvelă se aleg printre oamenii comuni cu conţinut sufletesc sărac. Definind un individ, nuvelistul defineşte astfel întreaga lui speţă. Care este metoda de observaţie a nuvelistului? Notarea gesturilor uniforme. Este de observat că adevăratul nuvelist la noi şi aiurea a prezentat totodată figuri de oameni, dar şi figuri de animale. Un cîine este un erou de nuvelă. El are un automatism care ilustrează un sentiment dominant şi-i dă un soi de personalitate pasivă, fiindcă niciodată el nu va face acte epice. În locul animalului nuvelistul a preferat sălbăticiunea umană, fiinţa care s-a adaptat numai pentru o formă de viaţă. O dată ce nuvelistul a dezvăluit automatismul eroului, el nu mai are ce spune, căci eroul de nuvelă fiind inadaptabil, nu poate fi pus în situaţii noi. Inadaptabilitatea personajului de nuvelă face ca acest fel de naraţiune să aibă în chip necesar o atmosferă, o culoare documentară. Micul impiegat scrutat în gesticulaţia lui monotonă, în mediul original, dă prilejul unei nuvele Scos din atmosfera lui şi pus în împrejurări excepţionale, îşi arată insuficienţa, şi atunci se naşte drama pentru care trebuie altă tehnică şi alte dimensiuni. Eroul de nuvelă

se exprimă mai cu seamă prin ticuri de gesticulație și de vorbire. El își face un monolog, transformat uneori într-un fals dialog, care cuprinde toată atitudinea lui în viață. Pe dată ce personajul și-a spus monologul, și-a dezvăluit toată mecanica și nu mai are de aici încolo nimic nou de comunicat. Eroul de roman poate să intre la infinit în intrigi noi, figura de nuvelă n-are decît o singură prezență posibilă, aceea a formulei sale. Eroii lui Caragiale sînt personaje de comedie și de nuvelă totodată și sînt inamovibili. După ce Trahanache și-a dezvăluit mașinăria, este sigur că în altă împrejurare nu va fi în stare de o altă atitudine verbală. Meșteșugul nuvelistului stă în alegerea celui mai tipic moment reprezentativ. Dacă eroul este impiegat, acest moment poate fi ducerea la slujbă, dacă e pensionar provincial — cultivarea grădiniței. Moș Nichifor Coțcariul fiind harabagiu, Creangă a ales unul din drumurile lui cu harabaua. Căruțașul face toate mișcările automatismului său, își spune tot monologul și nuvela s-a încheiat prin epuizarea figurii. O altă nuvelă cu același personaj nu mai este cu putință, pentru că eroul e o figură cu manifestare rotativă. În orice altă împrejurare moș Nichifor va spune cu siguranță aceleași vorbe și va face aceleași mișcări. Tot umorul bucății stă în a încetini, spre o mai bună intuire, gesturile tipice ale personajului, în a-l lăsa să-și răstoarne toate expresiile care rezumă firea și experiența lui. Nu Creangă scrie bine, oricît de necontestată ar fi bogăția vorbirii lui, ci moș Nichifor este cu multă culoare autentic. Fără acest substrat al autenticității unui suflet mecanic, toată problema de stil nu are nici o importanță.

Nuvela se desfășură numai în gesturi și expresii rotative. Căruța lui moș Nichifor este legată „cu teie, cu curmeie“, oricînd, ideea de progres fiind exclusă din formula nuvelei. Cînd căruța merge, feleștiocul și posteuca fac mereu „tronca, tranca!, tronca, tranca!“ Iepele lui moș Nichifor sînt „albe ca zăpada“, fiindcă, schimbîndu-le le înlocuiește cu iepe de același fel. Deci oricînd harabagiul este recunoscut în mijlocul lumii schimbătoare prin semnele lui neschimbătoare. Este în purtarea lui ceva din acea rigiditate care produce sentimentul comic, însă nu împinsă la bufonerie. Propriu-zis, moș Nichifor nu e un individ, ci o speță, ca toți eroii de adevărată nuvelă și ca atare latura neschimbată e aceea care definește. Cînd că-

ruța urcă la deal, harabagiul, ca să nu-și spetească iepele, spune aceste vorbe repetabile:

„— Ia mai dați-vă și pe jos, căci calul nu-i ca dobitocul, să poată vorbi“.

Nimic nu este istoric, întîmplat numai o dată, totul e circular, ca și natura. Cînd întîlnește un om pe drum, Moș Nichifor zise:

Alba-nainte, alba la roate,
Oiștea goală pe deoparte,
Hii', opt-un cal, că nu-s departe Galații, hii!!!

Întîlnind femei, el cîntă:

Cînd cu baba m-am luat,
Opt ibovnice-au oftat:
Trei neveste cu bărbat
Și cinci fete dintr-un sat. ș.a.

S-ar părea totuși că faptul esențial din nuvelă, mergerea cu evreica Malca la Piatra-Neamț, este unic și, deci, de natură epică. Însă nu se întîmplă nimic care să nu fie circular. Tot ce vorbește harabagiul face parte din monologul lui tipic și se poate foarte bine închipui repetarea întocmai cu altă evreică a aceluiași dialog. Nuvela decurge mereu în temeiul automatismelor. Într-o dimineață moș Nichifor, ființă incapabilă, ca animalele, de orice progres și prefacere, face ceea ce făcuse și va face mereu: „deciocălase căruța și-o ungea“. Un evreu vine să-l tocmească, și harabagiul deschide gura și spune niște vorbe în care se vede numaidecît plăcerea din obișnuință de a vorbi:

„— D-apoi a fi avînd chilotă multă, cum e treaba dumneavoastră, jupîne, zise moș Nichifor, scărpinîndu-se în cap; numai, nu-i vorbă, că poate să aibă, căci și căruța mea e largă; poate să încapă într-însa cît de mult. Apoi fără să ne zbatem, jupîne Strul, mi-i da șeisprezece lei, un irmilic de aur, și ți-oi duce-o, știi, cole, ca pe palmă; că, după cum vezi, căruța acum am adus-o de la încălțat și i-am mai tras și o unsoare de cele a dracului, de are să meargă cum îi sucala:“

Inutilitatea acestor cuvinte automatice se vede din aceea că atunci cînd clientul dă harabagiului cu mult mai puțin, acesta primește scoțînd alte vorbe pitorești și tot atît de inutile:

„— Apoi dar, dă! cu bine să dea Dumnezeu, jupîne Strul. Mă bucur și eu că-i tocmai în dricul iarmarocului și poate mi-a pica ceva și cînd oiu veni înapoi. Numai aș vrè să știu, cînd avem să pornim?“

Apoi harabagiul face iar niște gesturi automatice: „răpede zvîrle niște coșolină în căruță, așterne deasupra o păreche de poclăzi, înhamă iepușoarele, își ia cojocul între umere și biciul în mînă“.

Toată nuvela este o înregistrare de inutilități caracteristice și circulare. Căruța merge, și n-ar fi nimic altceva de făcut decît de așteptat sosirea la destinație. Însă moș Nichifor are gust tipic de vorbă și dă drumul monologului la cea mai superficială ocazie. Fiindcă Strul l-a rugat să fie cu băgare de seamă, el începe o lungă asociație narativă, pe care a spus-o, fără îndoială, oricărui călător:

„— Dacă doar nu-s harabagiu de ieri de-alaltă-ieri, jupîne Strul. Am mai umblat eu cocoane, cu maice boieroaice și cu alte fețe cinstite, și, slavă Domnului, nu s-au plîns de mine . . . Ia, numai cu maica Evlampia desăgărița din Văratic am avut și eu odată oleacă de clenciu; că oriunde mergea, avea obiceiu să-și lege vaca dinapoia căruței pentru schivirnisală, ca să aibă lăptișor la drum; și cu asta-mi aducea mare supărare: pentru că vaca, ca vaca, îmi irosea ogrinjii din căruță, ba cîteodată rupea leuca, ba la deal se smuncea, de era într-un rînd cît pe ce să-mi gîtuiască iepușoarele“. Etc.

Cînd trece pe lîngă un sat, moș Nichifor vorbește automat:

„— Doamne, jupîneșică, Doamne! Vezi satul ista mare și frumos? Se chiamă Grumăzeștii. De-aș ave eu atîția gonitori în ocol și d-ta [atîția] băieți cîți cazaci, căpcîni și alte lifte spurcate au căzut morți aici din vreme în vreme, bine-ar mai fi de noi!“

De aci, prin adiacență, moșul trece la o altă considerație, care-i stă pe suflet și pe care o face la imperativ:

„— *Asemenea și eu gonitori, jupîneșică ... că de băieți nu mai trag nădejde, pentru că baba mea e o sterpătură; n-a fost harnică să-mi facă nici unul; nu i-ar muri mulți înainte, să-i moară! De-oiu pune eu mînile pe piept, are să rămîie căruța asta de haimana și iepușoarele de izbeliște!*"

Considerațiile asupra sterilității țin o bucată de timp, apoi, sfîrșindu-se, harabagiul cade mecanic în altă asociație:

„— *... Ptru! ciii! ... Da! bună bucată am mers. Doamne! cum se ie omul la drum cu vorba și cînd se trezește, cine știe unde au ajuns; bun lucru a mai lăsat Dumnezeu sfîntul și tovărășia asta! Hi!!! zmăoaicele tatei, îndemnați înainte! Iaca și codrul Grumăzeștilor, grija negustorilor și spaima ciocoilor. Hei! jupîneșică, de-ar avè codrul ista gură să spuie cîte a văzut, cumplită pătăranie ne-ar mai auzi urechile; știu că am avé ce asculta!*"

Malca se sperie, firește, moșul vorbește de lup, Malca se încleștează de gîtul harabagiului. Umorul nu iese din întîmplarea însăși, ci din sentimentul neted pe care-l avem că asta e gluma tipică a lui moș Nichifor, repetată, cu orice femeie fricoasă, în dreptul Grumăzeștilor. Nefiind vorba de stări complexe, unice, nici nu se poate lăuda observația ca excepțională. În schimb, darul de a auzi frazele cele mai tipice, de savoarea cea mai condesată, e genial:

„— *... Ho ... pa! zice moșul ajutînd pe Malca să se dea jos din căruță. Ia acum te văd și eu că ești voinică; așa mi-i drag să fie omul fătat, nu ouat!*"

Cînd vrea să-și exprime sentimentele sublime, harabagiul, neavînd mijloace verbale, recurge tot la o exclamație uniformă, dar exactitatea ei este de neuitat:

„— *... 'Tă-vă pustia, privighetori, să vă bată, că știu că vă drăgostiți bine!*"

Lui Moș Nichifor Coțcariul i se întîmplă un accident. Din punct de vedere epic, el ar trebui să ia o atitudine nouă. Harabagiul rămîne liniștit și cade în alte expresii ciclice, pentru că și accidentele lui sînt repetabile, previzibile. În mecanica vieții căruțașului intră și nedregerea căruței, ca s-o poată cîrpi la drum, cu comentarii mereu aceleași. Deci ceea ce urmează aparține programului de vorbire al harabagiului în cazuri prevăzute de accident.

„— Ia nu mai meni a rău, jupîneșică [hăi] — zice el acum — că doar n-am pățit eu asta numai odată în viața mea. Pînă-i îmbuca d-ta ceva și iepele iestea și-or șterge gura cu oleacă de coșolină, eu am și pus capătul“.

Moș Nichifor nu găsește însă frînghia pe care baba era îndatorată a i-o pune totdeauna în chilna căruței. Accidentul e nou, ocările moșului sînt însă tot de natura formulelor. Reiese limpede că pentru el baba e de vină de orice încurcătură.

„— Iacă, jupîneșică, dragă, cum învață nevoia pe om ce să facă... cu moș Nichifor țuțuianul nu piere nimene la drum. De-acum, numai să te ții bine de carîmbi și de speteze, că am să mîn iepele iestea de au să scapere fugind. Da' să știi d-ta că babei mele n-are să-i fie moale, cînd m-oiu întoarce acasă. Am s-o ieu de cînepa dracului și am s-o învăț eu cum trebuie să caute altădată de bărbat; că femeia nebătută e ca moara neferecată“.

Cam așa vorbește moș Nichifor cu Malca. În cele din urmă, după un popas în pădure, ajung în Piatra. Harabagiul și-a deșertat toate cuvintele sale tipice și a luat toate atitudinile lui automate. Figura lui este pe deplin întocmită, și acum, după definirea temei, nu ar mai fi loc decît pentru oarecare variațiuni. Este multă viață în această nuvelă, dar ea nu vine nici din complexitate, nici, cu atît mai puțin, din limba scriitorului (deși limba lui Nichifor Coțcariul este de o miraculoasă autenticitate), ci dintr-un dar de comediograf, care surprinde automatismul verbal al eroilor. De aceeași natură este și „observația“ lui Caragiale:

„— Mă, Costică! ... știi tu la cine ne-am gîndit noi toți

trei adineaori? ... de cine am vorbit noi acuma pînă să intri tu?

— De cine?
— De tine.
— Ei, aş!
— Zău, de tine.
— Parol?
— Parol!
— C'eşt' copil?"

Problema stilului se poate pune aici, dar cu totul în alt înţeles decît în acela pe care-l dau azi esteticienii acestui cuvînt. Prin stil se înţelege azi un anume lustru şi o anume frumuseţe obiectivă a frazei, o însuşire formală adăugată. Aşa fiind, se poate gîndi îndreptarea stilului unui autor cu conţinut profund, dar cu formă neîngrijită. Creşterea producţiei de romane a aruncat problema stilului în afara preocupărilor scriitorului. Romancierul vede oamenii în marile lor gesturi vitale, unde culoarea cuvintelor are prea puţină importanţă. El însuşi este inexistent ca personaj în roman, romanul fiind o operă care nu se spune, ci se citeşte, sau mai bine zis, se vede. Prozatorii mai vechi aveau toţi stil, fiindcă ei erau de fapt povestitori care se lăsau ascultaţi. Observaţia lor se oprea, cum am văzut, la aspectul mecanic al sufletului, la caracterele de speţă. Aci vorbirea e o notă caracteristică. Stilul lui Creangă şi al lui Caragiale, departe de a fi o sforţare caligrafică, nu e decît o observaţie. Stilul nu e al scriitorilor, ci al eroilor, compunerile avînd de altfel o puternică structură dialogică. O critică pur formală a lui Creangă sau a lui Caragiale este fără noimă, pentru că forma vorbirii eroilor este chiar conţinutul lor. Singura critică legitimă este aceea a autenticităţii. Dacă socotim că Creangă e un creator care însă scrie şi frumos şi extirpăm experimental vocabularul, băgăm de seamă numaidecît că dispare şi conţinutul. O frază ca aceasta:

„*— Ia nu mai trage a rău, domnişoară, că s-a mai întîmplat. Pînă mănînci dumneata ceva şi dau cailor nişte ovăz, am dres stricăciunea!*" este o banalitate. Cu totul altă valoare de conţinut are redacţiunea originală;

„*— Ia nu mai meni a rău, jupîneşică [hăi], că doar n-am păţit eu numai o dată asta în viaţa mea. Pînă-i îmbuca*

d-ta ceva și iepele iestea și-or șterge gura c-oleacă de coșolină, eu am și pus capătul".

Dar dacă dintr-o concepție caligrafică a stilului am încerca să înfrumusețăm această versiune, am căpăta o frază burlescă:

„— A ... ra, d-apoi ia nu mai meni a rău, jupîneșică hăi, că doar, slava Domnului, n-am pățit eu pătărania asta numai o dată în viața mea!" etc.

Este învederat că vorbirea lui moș Nichifor este unica posibilă și nu e un produs al simțului de frumos formal, ci al unei corecte observații auditive. Mulți s-au încercat, după Creangă, printr-o falsă înțelegere estetică, să fabrice culori verbale; efectul a fost totdeauna detestabil. Misterul lui Creangă nu e nici graiul bogat, nici stilul, ci talentul literar de a caracteriza oamenii după modul lor verbal. Același era, cu alt mediu, talentul lui Caragiale.

Cine caută a prețui *Amintirile* pe de o parte pentru frumusețea limbii, pe de alta pentru puterea de creație de tipuri dovedește că nu le înțelege. Observația substanțială este exactă în *Amintiri*, dar cu totul superficială. Se poate vorbi de un suflet al Smarandei? Această eroină spune cîteva ocări obișnuite la țară și atît. Îi lipsește desfășurarea psihologică trebuitoare spre a trăi ca o creație de adîncime. Dar este adevărat că în totalitatea lor *Amintirile* respiră autenticitatea, ceea ce însă n-ar fi de ajuns ca să avem o operă literară. Despre stil nu se poate iarăși vorbi, căci *Amintirile* nu sînt scrise, ci spuse, problema stilului reducîndu-se și ea la o chestiune de autenticitate. În fond, ca și în cazul *Poveștilor*, avem de-a face cu compuneri de ordin dramatic ori de povestitor, ceea ce este foarte înrudit. Este un personaj, autorul, care stă în fața noastră, gesticulează și vorbește. Ceea ce spune el nu e valabil prin conținutul obiectiv, ci prin cel subiectiv. Povestitorul, prin judecățile asupra lumii dinafară, se caracterizează obiectiv numai pe sine. Mai sînt în *Amintiri* și alți eroi care vorbesc și care se definesc prin cuvînt după legile teatrului. Aceste personaje sînt jucate tot de povestitor, încît în rolul lor intră conținutul obiectiv, dar și interpretarea de actor a povestitorului, care e o notă din conținutul subiectului însuși. Cu alte cuvinte, totul

este în cele din urmă un lung monolog, valabil prin cît exprimă dramatic din sufletul vorbitorului. Nici Creangă, nici Caragiale și nici povestitorii în genere nu sînt autori epici, cum se crede de obicei. Însușirea lor specială este „hazul“, „farmecul“, care nu sînt decît forme de exteriorizare prin cuvînt a autorului însuși. De aceea orice criterii valabile în proză, ca adîncirea caracterelor, obiectivitatea, realismul spațial, sînt aci fără rost. Obiectivitatea, condiția esențială a prozei, lipsește din *Amintiri*. Ele încep astfel:

„Stau cîteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau în părțile noastre, pe cînd începusem și eu, drăgăliță Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei, în satul Humuleștii, din tîrg drept peste apa Neamțului; sat mare și vesel, împărțit în trei părți, care se țin tot de una: Vatra-Satului, Delenii și Bejenii. Ș-apoi Humuleștii și pe vremea aceea nu erau numai așa, un sat de oameni fără căpătîiu, ci sat vechiu răzășesc, întemeiat în toată puterea cuvîntului: cu gospodari tot unul și unul; cu flăcăi voinici și fete mîndre, care știau a învîrti și hora, dar și suveica, de vuia satul de vatale în toate părțile; cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor“.

Sau:

„Nu știu alții cum sînt, dar eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului, unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam cînd începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, cînd ne jucam noi băieții de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie; Și, Doamne, frumos era pe atunci ...“

Sau, în sfîrșit:

„— Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu: dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din

sat de la noi, și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țărăniile tale!

— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sînt om din doi oameni; și satul Humuleștii în care m-am trezit nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate; și locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire: Din sus de Humulești vin Vînători-Neamțului, cu sămînță de oameni de aceia care s-au hărțuit odinioară cu Sobietzki, craiul polonilor". Etc.

Deci la începutul fiecărei *Amintiri* Creangă vrea să descrie satul, casa părintească, mediul în sfîrșit. Descripția este însă foarte săracă, mai mult o definiție: „sat mare și vesel", sat „în toată puterea cuvîntului", „biserică frumoasă". Doar vuirea satului de vatale aruncă o sugestie de activitate rurală. Pentru atîta sărăcie de note, expresia lui Creangă este umflată, și totuși, tocmai acea inutilitate verbală este conținutul. Aci nu e vorba nici de Humulești, nici de biserica din sat, ci de eroul principal al acestei compuneri dramatice, care-și începe monologul. „Drăgăliță Doamne", „nu știu alții cum sînt, dar eu...", „parcă-mi saltă și acum inima de bucurie", „Doamne frumos era pe atunci..." sînt un soi de efuziuni lirice, care formează nota verbală a personajului, stilul lui substanțial. Eroul-actor se caracterizează singur. Conținutul obiectiv, neavînd decît o însemnătate secundară, este greu din punct de vedere critic de a justifica valoarea scrierii. Nu se poate măsura monologul nici cu legile teatrului, fiindcă din teatru este numai gestul verbal, lipsind însă acțiunea propriu-zisă. Un povestitor se impune practic doar prin realitatea hazului său, controlat de generații felurite, ca și talentul unui actor. În cele din urmă, farmecul lui Creangă se dovedește inanalizabil, ca și farmecul poeziei eminesciene, unde nici ideea în sine, nici muzica în sine nu explică nimic. Singura metodă de convingere a criticului rămîne izolarea locurilor mai caracteristice și citarea lor, și cel mult explicarea, adică desfășurarea conștientă a elementelor. Tot textul *Amintirilor* este distribuit monologic și dialogic la povestitor ca erou subiectiv și la personaje ca eroi obiectivi, jucați însă de povestitorul însuși. Sînt mai valoroase părțile cu o umoare verbală mai vie, mai învederată. Deosebirea de structură nu există.

Ni se înfățișează, bunăoară, un erou. „Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era!“ E mai mult o efuziune decît o caracterizare. Personajul nu trăiește plastic. Dar hazul monologic al lui Creangă este real. Iată școala: *„În altă zi ne trezim că iar vine părintele la școală cu moș Fotea, cojocarul satului, care ne aduce dar de școală nouă un drăguț de biciușor de curele, împletit frumos“* etc. Linia descripției e ștearsă și insuficientă. Elementul literar este reprezentat aici prin „drăguț de biciușor“ și alte îndulciri de acestea, care ne aduc aminte că avem în fața noastră pe Creangă. Tot ce e mai indiscutabil viu aparține monologului:

„...Măi!!! s-a trecut de șagă, zic eu în gîndul meu; încă nu m-a gătit de ascultat și cîte au să mai fie! Și unde n-a început a mi se face negru pe dinaintea ochilor și a tremura de mînios... Ei, ei! acu-i acu. Ce-i de făcut, măi Nică! îmi zic eu, în mine. Și mă uitam pe furiș la ușa mîntuirii și tot scăpăram din picioare, așteptînd cu neastîmpăr să vie un lainic de școlar de afară, căci era poroncă să nu ieșim cîte doi deodată; și-mi crăpa măseaua-n gură, cînd vedeam că nu mai vine...“

Cîtă vreme ține partea socotită narativă, cu totul săracă în perceperea realității, se desfășoară de fapt monologul autorului:

„Hei, hei! cînd aud eu de popă și de Smărăndița popii, las muștele în pace și-mi ieu alte gînduri, alte măsuri; încep a mă da și la scris și la făcut cadelnița în biserică și la ținut isonul, de parcă eram băiet. Și părintele mă ie la dragoste și Smărăndița începe din cînd în cînd a mă fura cu ochiul și bădița Vasile mă pune să ascult pe alții, și altă făină se măcina acum la moară. Nic-a lui Costache cel răgușit, balcîz și răutăcios, nu mai avea stăpînire asupra mea.

Dar nu-i cum gîndește omul, ci-i cum vre Domnul. Într-una din zile, și chiar în ziua de sfîntul Foca, scoate vornicul din sat pe oameni la o clacă de dres drumul...“

„Ei, ei! pe bădița Vasile l-am pierdut; s-a dus unde i-a fost scris...“

„Și, după cum am cinste a vă spune, multă vorbă s-a

făcut între tata și mama pentru mine, pînă ce a venit în vara aceea pe la august și cinstita holeră de la 48 și a început a secera prin Humulești în dreapta și în stînga, de se auzea numai chiu și vai în toate părțile . . .“

„Căci trebuie să vă spun că la Humulești torc și fetele și băieții, și femeile și bărbații . . .“

„Și iaca așa cu cireșele, s-a împlinit vorba mamei, sărmana, iute și degrabă: Că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtișag. Însă ce ți-i bună pocăința după moarte? D-apoi rușinea mea unde-o pui? Mai pasă de dă ochi cu mătușa Mărioara, cu moș Vasile, cu văru Ion, și chiar cu băieții și fetele din sat; mai ales duminica, la biserică, la horă unde-i frumos de privit, și pe la scăldat, în Cierul Cucului, unde era băteliștea flăcăilor și a fetelor, doriți unii de alții toată săptămîna de pe la lucru!

Mă rog, mi se dusese buhul despre pozna ce făcusem . . .“

„Însă ce-i de făcut? . . . s-a trece ea și asta; obraz de scoarță, și las-o moartă-n păpușoi, ca multe altele ce mi s-au întîmplat în viață . . . nu așa, într-un an-doi și deodată; ci în mai mulți ani și pe rînd ca la moară . . .“

„În sfîrșit, ce mai atîta vorbă pentru nimica toată? Ia am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită, din Humulești, care nici frumos pînă la douăzeci de ani, nici cuminte pînă la treizeci și nici bogat pînă la patruzeci nu m-am făcut. Dar și sărac așa ca în anul acesta, ca în anul trecut și ca de cînd sînt, niciodată n-am fost! . . .“

„Dar ce-mi bat eu capul cu craii și cu împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești și de nevoile mele? Așa era cu cale să fac de la început: dar am ținut să arăt că humuleștenii nu-s trăiți ca în bîrlogul ursului, ci au fericirea de a vedea lume de toată mîna . . .“

„Ei, ei! toate bune și frumoase la vremea lor; dar de-acum trebuie să ne mai punem și cîte pe-oleacă de carte, căci mîine-poimîne vine vacanța de Crăciun . . .“

„Multe sînt de făcut și puține de vorbit, dacă ai cu cine te-nțelege . . .“

„În sfîrșit, ca să nu-mi uit vorba, toată noaptea cea dinainte de plecare, pînă s-au revărsat zorile, m-am frămîntat cu gîndul fel și chip . . .“

„Și, scurtă vorbă, ne adunăm . . .“

„. . . Și cum ieșim în șleah, părerea noastră de bine:

intîlnim cîțiva oameni cu niște cară cu draniță, mergînd spre Iași; ne întovărășim cu dînșii, de frica lăieșilor din Ruginoasa, și hai, hai! hai, hai! pînă-n ziuă, iacătă-ne în Tîrgul-Frumos".

Precum se vede, nu există „proză" în *Amintirile* lui Creangă. Partea naratorului este un monolog care cuprinde foarte puțină observație și mai mult judecăți despre lucruri și exclamații. Această parte este expresia autorului însuși, și ea trebuie interpretată, spusă cu glas tare, ca orice compunere făcută să fie auzită. Acesta este motivul pentru care, conștient sau nu, Creangă citea tare și suna mereu frazele. El concepea compunerile sale scenic.

Monologul lui Creangă este autentic atît timp cît se supune economiei teatrale, exprimînd cu maxima condensare, prin stilul verbal, pe eroul subiectiv. Cîteodată însă, rău inspirat, povestitorul rupe echilibrul. Fie că el însuși nu-și dă seama explicit în ce constă darul său și scrie după o impulsiune cu totul empirică, fie că inspirația îi este tulburată la un moment dat de intenții „culte", Creangă uită cîteodată să-și joace monologul și-l preface în altceva care e din cîmpul prozei sau al oratoriei. De pildă, sentimentalismele despre mamă și toate considerațiile filozofice asupra trecerii vremii fiind ieșite din cultura povestitorului, cîtă era, fără vreo necesitate de expresie a personalității, sînt de cel mai prost gust:

„Așa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunății, pe cît mi-aduc aminte; și-mi aduc bine aminte, căci brațele ei m-au legănat, cînd îi sugeam țîța cea dulce și mă alintam la sînu-i gîngurind și uitîndu-mă în ochii ei cu drag! . . ."

(Este învederat că un sugaci nu are noțiunea de „dulce" și nici nu poate privi, conștient de simțirea lui, pe mamă „cu drag". Acestea sînt interpretări intelectuale tardive ale povestitorului.)

„. . . Și sînge din sîngele ei și carne din carnea ei am împrumutat; și a vorbi de la dînsa am învățat. Iar înțelepciunea de la Dumnezeu, cînd vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău.

Dar vremea trecea cu amăgele și eu creșteam pe nesimțite; și tot alte gînduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, și dorul meu era acum nemărginit; căci sprințar și înșelător este gîndul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul necontenit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt!

Însă, vai de omul care se ia pe gînduri! Uite cum te trage pe furiș apa la adînc; și din veselia cea mai mare cazi deodată în uricioasa întristare!

Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată. Și drept vorbind, acesta-i adevărul.

Ce-i pasă copilului cînd mama și tata se gîndesc la neajunsurile vieții, la ce poate să le aducă ziua de mîne, sau că-i frămîntă alte gînduri pline de îngrijire. Copilul încălecat pe bățul său gîndește că se află călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul și-l strunește cu tot dinadinsul și răcnește la el din toată inima, de-ți ie auzul; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului . . .“

Creangă vrea de data aceasta să exprime sentimente. Însă, deși simțirea nu-i lipsește, el nu-nțelege de loc tehnica muzicală a liricii. Creangă nu e în stare decît să audă pe alții vorbind, și în chipul acesta poate comunica indirect și emoțiile. Stan Pățitul își exprimă, obiectiv, sentimente delicate cînd zice:

„— *Apoi dă, nu știu cum să mai zic și eu; pesemne păcatele mi te-au scos înainte, măi Chirică. Eu gîndesc s-o pornesc pe treabă; fata-i hazulie și m-a fărmăcat de-acum*“.

Aceste vorbe sînt gingașe ca document, nu sînt poezie. Cînd Creangă vrea să-și subiectivizeze sentimentele, le sfărîmă în concepte, le face triviale. Poeziile lui nu sînt stîngace numai formal, ci fundamental prozaice, conceptuale:

Ar fi un mare păcat
Omul leneș-de-ajutat.

Știți Dumnezeu ce a dat
Omului cînd l-a creat?
Membre bune-ndemînoase,
Creieri în cap de ajuns...
. . . .

Clopoțelul de la gară,
A dat semnul de pornire,
Toți în grabă alergară,
Toți, cu toți într-o unire...
. . . .

Azi am bani, azi am parale,
Azi de lume joc îmi bat,
În Cazin și-n tribunale
Sînt primit și-mbrățișat,
Sună, sună, pungă, sună,
Că toți joacă pe-a ta strună.

Un fel de descărcare lirică este și profesiunea de iubire a satului din *Amintiri IV*. Ea este cel puțin naivă și fără valoare deosebită, partea aceasta fiind acum scrisă, nu spusă:

„Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul, în care se oglindește cu mîhnire Cetatea Neamțului de-atîtea veacuri! [Asta este la Creangă elegia romantică a ruinelor!] *Dragi-mi erau tata și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei de copilărie, cu care în zilele geroase de iarnă mă desfătam pe ghiață și la săniuș; iar vara, în zilele frumoase de sărbători, cîntînd și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, prundul cu știoalnele, țarinile cu holdele, cîmpul cu florile și mîndrele dealuri, de după care-mi zîmbeau zorile, în zburdalnica vîrstă a tinereței! Asemenea, dragi-mi erau șăzătorile, clăcile, horele și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire!“*

„Zile frumoase de sărbători“, „cîmpul cu flori“, „dealuri mîndre“, „a lua parte cu însuflețire“, nici nu se poate închipui o mai învățătorească și mai plată expresie a sentimentelor.

Altă dată Creangă face din monolog o dizertație didactică în care introduce, din experiența lui literară, și con-

vorbirea cu duhul său, după exemplul lui Gr. Alexandrescu:

„— Nu mi-ar fi ciudă încaltea, cînd ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu: dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat de la noi, și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țărăniile tale!

— Nu mă lasă, vezi bine, cugete, căci și eu sînt om din doi oameni; și satul Humuleștii în care m-am trezit nu-i un sat lăturalnic . . .“

„Înspre apus-amiazăzi, vin mănăstirile: Agapia cea tăinuită de lume; Văraticul, unde și-a petrecut viața Brîncoveanca cea bogată și milostivă, și satele Filioara, hățașul căprioarelor cu sprincene scăpate din mănăstire, Bălțăteștii cei plini de salamură, și Ceahlăieștii, Topolița și Ocea, care alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo peste hotar; iar spre Crivăț, peste Ozană, vine Tîrgul-Neamțului, cu mahalalele: Pometea de sub dealul Cociorva, unde la toată casa este livadă mare; Tuțuienii veniți din Ardeal, care mănîncă slănina rîncedă, se țin de coada oilor, lucrează lînă și sînt vestiți pentru teascurile de făcut oloiu; și Condrenii cu morile de pe Nemțișor și piuăle de făcut sumani. Iar deasupra Condrenilor, pe vîrful unui deal nalt și plin de tihărăi, se află vestita Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger, locuită vara de vitele fugărite de strechie și străjuită de ceucele și vindereii, care au găsit-o bună de făcut cuiburi într-însa . . . Dar asta nu mă privește pe mine, băiet din Humulești. Eu am altă treabă de făcut; vreau să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petrecută în el și atîta-i tot.

Cîți domnitori și mitropoliți s-au rînduit la scaunul Moldovei, de cînd e țara asta, au trebuit să treacă macar o dată prin Humulești spre mănăstiri. Apoi unde pui cealaltă lume care s-a purtat prin satul nostru, și tot lume mai mult bogată și aleasă; mă rog, la Mănăstirea Neamțului, icoană făcătoare de minuni, casă de nebuni, hram de Ispas și iarmaroc în tîrg, tot atunci . . .“ etc.

Toate acestea sînt scrise bine și cu oarecare duh pe alocuri; nu mai puțin, Creangă amestecă acum arta povestitului cu îndeletnicirea lui de autor didactic. El nu

știe să descrie, nu vede pictural, nu poate desprinde din priveliști o stare, într-un cuvînt, nu are sentimentul naturii. Este interesant că nici Caragiale, tip auditiv dramaturgic, nu-l avea. Ceea ce găsește cu cale Creangă să adauge numelor proprii în chip de culoare sînt niște abstracții-definiții: *„Ocea, care alungă cioara“*, *„Tuțuienii, veniți din Ardeal“*, *„Cetatea Neamțului, îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger“*. Peste această sărăcie, povestitorul aruncă un umor silnic, fiindcă materia nu-l cere, tumefiat cu expresii sfătoase nelalocul lor, ca: „Eu am altă treabă de făcut“, „apoi, unde pui ...“, „mă rog“, „lume, lume și iar lume“.

Cînd însă Creangă pune pe alții să vorbească, notația dialogului este magistrală și totdeauna fără greș. În acest unic înțeles teatral, Creangă observă și creează. Eroii lui se pot împărți nu după caracterul interior, moral, puțin desfășurat, ci după debitul verbal: vorbitorii sînt molateci, ori plini de reticență, ori gîlgîitori și mușcători. Femeile fac parte din categoria ultimă, și Creangă le pune să vorbească cu o voluptate extraordinară a invectivei dialectale. Iat-o pe Smaranda:

„— *Sărmane omule! dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi? Cînd tragi sorocoveții la musteață, de ce nu te olicăești atîta? Petre Todosiicăi, crîșmariul nostru, așă-i că ți-a mîncat nouă sute de lei? Vasile Roibu din Bejeni, mai pe-atîția, și alții cîți? Ruștei lui Valică și Măriucăi lui Onofreiu, găsești să le dai și să le răsdai? Știu eu; să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul de veci să dormi! Și pentru băiet n-ai de unde da? Măi omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului și n-are să aibă cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ți faci un băiet popă. De spovădanie fugi ca dracul de tămîie. La biserică mergi din Paști în Paști. Așa cauți tu de suflet? ...*“

„— *Încă te uiți la ei, bărbate ... și li dai paiele! așă-i? Ha, ha! bine v-au mai făcut, pughibale spurcate ce sînteți! Că nici o lighioaie nu se poate aciua pe lîngă casă, de răul vostru ...*“

„— *Scoală, duglișule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul arminesc ...? ...:*“

„— *Îi veni tu acasă, coropcarule, dacă te-a răzbi foamea, ș-apoi atunci vom avè altă vorbă ...*“



„— Degeaba te mai sclifoseşti, Ioane ... La mine nu se trec acestea ... Pare-mi-se că ştii tu moarea mea ... Să nu mă faci ia acuş să ieu culeşerul din ocniţă şi să te desmierd cît eşti de mare!“

Iat-o şi pe mătuşa Mărioara:

„— Dar bine, ghiavole, aici ţi-i scăldatul? ... scoboară-te jos, tălharule, că te-oiu învăţa eu!“

Bărbaţii au, dimpotrivă, vorba apăsată moale, bunăoară cu o intonaţie uşoară de dispreţ pentru muiere, ca a lui Ştefan a Petrei:

„— Doamne, măi femeie, Doamne, multă minte-ţi mai trebuie ...“

„— Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului ...“

„— Poi dă, măi femeie, tot eşti tu bisericoasă, de s-a dus vestea; încaltea ţ-au făcut şi băieţii biserici aici pe loc, după cheful tău; macar că-ţi intră biserica în casă de departe ce-i ... De-amu puneţi-vă pe făcut privigheri de toată noaptea şi parascovenii cîte vă place, măi băieţi, dacă vi-i voia să vă deie maică-ta în toate zilele numai colaci de cei unşi cu miere de la patruzeci de sfinţi şi colivă cu miez de nucă“.

Bătrînii sînt venerabili ori mehenghi. Venerabil este părintele Ioan, cel cu vorba moale:

„— Aiştia-s mînzii popii, fiule. Nişte zile mari ca ceste le aşteaptă şi ei cu mare bucurie tot anul. Gătitu-le-aţi ceva bob fiert, găluşte, (turte cu julfă) şi vărzare?“

David Creangă are graiul blajin:

„— Las', măi Ştefane şi Smărănducă, nu vă mai îngrijiţi atîta, că azi e duminică, mîne luni şi zi de tîrg, dar marţi, de-om ajunge cu sănătate, am să ieu nepotul cu mine şi am să-l duc la Broşteni ...“

Mehenghiu, cu vorba şireată e moşul din iarmaroc care face scăpată pupăza. Caracterizarea lui se face cu mijloace numai din tehnica comediei:

„— De vînzare ți-e găinușa ceea, măi băiete?
— De vînzare, moșule!
— Și cît cei pe dînsa?
— Cît crezi și dumneata că face!
— Ia ad-o-ncoace la moșul, s-o drămăluiască!“

De același soi este moș Bodrîngă, destăinuit în cîteva cuvinte:

„— Așa e tineritul ista, bată-l să-l bată . . .“

Cele mai vii pagini din *Amintiri* sînt scene de comedie. Cîteva crîmpeie de dialog luate de ici și de colo, și am intuit toată firea persoanelor și atmosfera:

„— Cît cei pe car, bade? [. . .]
— Trei husăși, dascăle.
— Ce spui, bădișorule; pentru un braț de lemne? Dacă le duc în spate pe toate odată pîn-acasă.
— Dacă le-i duce, dascăle, ți le dau degeaba.
— Zău, nu șugubești, bade?
— Nici o șagă, dascăle; să vedem cum le-i duce, și halal să-ți fie! . . .“
„— Ce este gramatica română, este . . . ce este, este [. . .]
— Nu așa, măi Trăsne!
— Dar cum?
— Nu mai zice română, și spune numai răspunsul; ce ai cu întrebarea ? [. . .]
— Mai lasă-mă oleacă . . . și cînd te-oiu striga, să vii iar să mă asculți; și de n-oiu ști nici atunci, apoi dracul să mă ieie! . . .“
„— Ia ascultă, dascăle Mogoroge, nu te prea întrece cu vorba? că nu-ți șede bine. Pe cine faci cîrpaciu? După ce-ai purtat ciubotele atîta amar de vreme, umblînd toată ziua în podgheazuri și le-ai scrombăit pe la jocuri și prin toate corhanele și coclaurile, acum ai vrea să-ți dau și banii înapoi, ori să-ți fac în loc altele nouă? Dar știi că ești ajuns de cap! Nu ți-e destul că m-ai amețit puindu-ți sfîrloagele pe calup, trăgîndu-le la șan și ungîndu-le aici pe cuptior, la nasul meu, în toate diminețile? Ba de cîte ori mi-ai pus și poște la picioare; și eu, ca omul cel bun, tot am tăcut și ți-am răbdat. Îmi pare rău că ești gros de

obraz! Ei las'! că te-oi sluji eu, de acum, dacă ți-i vorba de-așa!

— Ce spui, cîrpaciule . . .; și tu mă mogorogești? D-apoi numa-n ciubotele tale am stat eu, bicisnicule? Încă te obrăznicești? Acuș te-oi otînji cu ceva de nu te-i putè hrăni în toată viața!

— Pînă ce mi-i otînji . . . eu acuș te cinătuiesc frumușel cu dichiciul; înțeles-ai? . . ."

„— Moșule, ie sama de ține bine telegarii ceia, să nu ieie vînt că Iașul ista-i mare, și Doamne ferește, să nu faci vro primejdie! [. . .]

— . . . I-auzi măi! Dac-ar ști el, chiolhănosul și ticăitul de unde-am pornit astă-noapte, ș-ar strînge lioarba acasă; n-ar mai dîrdîi degeaba asupra căișorilor mei! Ș-apoi doar nu vin eu acu întîiași dată la Iași, să-mi deie povăț unul ca dînsul ce rînduială trebuie să păzesc. Patruzecile mînesa de golan! Dacă n-a stat oleacă, să-l învăț eu a mai lua de altădată drumeții în rîs!"

Gesturile eroilor sînt incluse în vorbirea lor. Scrierea nu are ordine istorico-narativă, ci numai una actuală, dramatică, și oricînd un bun actor o poate interpreta. Dacă Creangă ar fi făcut „piesa țărănească" pe care o plănuia cîndva, ar fi izbutit fără îndoială. Ceea ce a început a compune, *Dragoste chioară și amor ghebos*, nu arată a fi trebuit să iasă numaidecît rău; povestitorul are numai vina de a alege mediul de mahala. Tot talentul lui Creangă stă în a auzi bine vorbirea țărănească vie. Dar limba de la oraș el n-o aude cum trebuie și, ca atare, n-ar fi fost în stare să intuiască nici gesturile corespunzătoare cuvintelor și comedia ar fi rămas vulgară și lipsită de un adevărat conținut.

Reprodus după vol. G. Călinescu, *Ion Creangă* (viața și opera), ediție nouă revăzută, Editura pentru literatură, București, 1964, pp. 293—347

NUMELE PROPRII ÎN OPERA COMICĂ A LUI CARAGIALE

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă, pînă ce nu știa exact numele tuturor personagiilor. Aceasta o considera criticul, pe cît ne aducem aminte, ca o particularitate excepțională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-și poate gîndi opera dacă nu știe numele ființelor pe care le creează. Scriitorul care pune personagiului un nume oarecare, la întîmplare, sau, în cazul cel mai bun, un X ori un nume provizor, cu gîndul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personagiul, că nu e creator și că face o simplă „compoziție" literară. Se zice că Balzac, cînd avea de scris un roman, cutreiera mai întîi străzile Parisului cîteva zile, ca să se inspire de la firmele negustorilor.

Pentru un creator personagiile sale *există*. Același Balzac vorbea despre eroii lui ca de niște cunoștinți din viața reală. Iar cunoscuții noștri au pentru noi o sumă de însușiri, din care una esențială e numele.

Și numele comune sînt asociate strîns cu noțiunea (de aceea limba maternă, asociată mai puternic de noțiuni decît una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e și mai asociat cu purtătorul lui, fiindcă asociația nu se face cu o noțiune generală, ci cu o imagine, sau cu un complex de imagini de la o singură ființă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decît Eminescu. Și tot așa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. „Take Ionescu" este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociație un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, *întîmplarea* ni s-ar părea comică.

Așadar, în viața reală, *din cauza deprinderii noastre,*

numele *se sudează* cu imaginea fizică și morală a purtătorului, devine o însușire a lui, oricare ar fi acel nume.

În arta literară însă, adică în creația artistică, unde ființa creată (cum am văzut) nu poate crește în concepția artistului fără un nume — numele nu va fi oricare, ci unul care *să samene* deodată cu personagiul.

Unui scriitor niciodată nu i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Și dacă scriitorul ar fi întrebuințat acest nume, fără îndoială că cetitorul nu l-ar fi acceptat.

Așadar, în deosebire de viața reală, unde numele e oricare, în literatură personagiul trebuie să se nască o dată cu numele care convine naturii sale fizice și morale. Scriitorul trebuie să-l ghicească prin intuiție, fie ajutat și de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociațiilor de idei, nu sînt indiferente din punctul de vedere al calității lor. *Berheci* e urît, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentru că numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asociațiile de idei ale cetitorului cu anume persoane dintre cunoștințele sale.)

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac parte din personagiile pe care le denumesc. Desigur, și pentru că ne-am *deprins* cu ele. Dar și pentru că numele seamănă, prin ele însele, cu personagiile. Aceasta se dovedește prin faptul că *deodată*, la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simțim că personagiile nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele *lor*. Și trebuie de adăugat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondență, căci o piesă de teatru e scurtă, și nu e timp cînd să se facă acea sudare între nume și personagiu, ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate „imita“ viața și în privința aceasta.

Revenim.

În viața reală, putea s-o cheme Veta pe tînăra cititoare a *Dramelor Parisului*, și Zița pe nevasta matură a lui Jupîn Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greșeală, pentru că mai degrabă se potrivește „Veta“ cu o matroană și „Zița“ cu o femeiușcă sprințară. Și tot așa, în viața reală putea să-l cheme Iordache Brînzovenescu pe animatorul și conducătorul studenților, iar pe avocatul

din *O scrisoare pierdută* — Coriolan Drăgănescu. Dar în artă numele roman și sonor ca o trompetă de alarmă de bîlci, „Coriolan Drăgănescu“, se potrivea mai bine pentru șeful zvăpăiat al naționalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decît pentru avocat.

Autorii comici obișnuiesc să pună nume, care prin conținutul lor noțional (cînd sînt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociații cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate *(Cațavencu)*, ori prin altceva, să samene cu personagiul și să-l caracterizeze.

Aceste nume cuprinzînd ele însele elementul comic și evocîndu-l, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din *O scrisoare pierdută* putea să-l cheme, din întîmplare, chiar și Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e un artificiu. Acumulează și aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă și mai regalian de dreptul (ba își îndeplinește chiar datoria) de a exagera, de a șarja, chiar și la denumirea personagiilor sale, adică pe tot registrul *creației*. „Trahanache“ e artificiu artistic și șarjă.

Alecsandri, ca în toate stadiile copilărești ale literaturii, avea procedeul copilăros. El, pe excroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odobașa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulțumește să sugereze. „Zaharia Trahanache“, și prin nume și mai ales, prin pronume și în definitiv prin combinarea numelui cu a pronumelui, sugerează bătrînețea și chiar decrepitudinea și tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s-a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială, că dacă ai auzi pentru întîia oară acest nume, și numai numele, n-ai avea o impresie, fie și pe departe, asemănătoare cu aceea pe care o ai cînd cunoști personagiul. „Farfuride“ și „Brînzovenescu“, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate și licheism. „Nae Ipingescu“, prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?) fără nici o asociație de idei cu croitoria inferioară (ipingea) și cu ciubotăria (pingea), sugerează extracție inferioară, ocupație de rînd și imbecilitate. „Cațavencu“, cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul *latrans*. „Agamiță Dandanache“ rimează,

cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunță „Gagamiță" și care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conținutul noțional al cuvîntului „*Dandanache*" și prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache*, comun și numelui lui Trahanache, și prin suma tuturor acestora. Iar cuvîntul *dandana* se potrivește cu rolul în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăție, dezesperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu „*pac! la Războiul*". Din punctul de vedere al ultimei intenții, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cît de pe încunjur, adică de artistic! „Crăcănel" evocă un om cu o conformație fizică șubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică așa cum e acest personagiu fricos și „tradus" de toate femeile. De altfel, aici nu poate încăpea nici o discuție, căci „Crăcănel" este o poreclă (dar tot așa de indirectă ca și *Dandanache*), așadar trebuie să conțină caracterele comice ale tipului. „Rică Venturiano" evocă dezinvoltură (prin nume și prin pronume), juneță, poate *aventură* (prin pronume) și, prin sonoritatea numelui și a pronumelui, ca și prin combinația lor, e comic. Numele „Veta", „Zița" „Mița", „Didina" nu au nimic comic, noțional sau acustic, dar au comicul categoriei sociale — aceste nume fiind *mai mult* nume de mahala[1] (mai mult căci „Mița" și mai ales „Didina" se găsesc și în alte clase). Acum treizeci de ani era foarte răspîndit la mahala un cîntec: „*Ah, cît de mult, te-ador, / De doru-ți mor. Așa se începea scrisoarea sa . . . / Didina cînd ceti, / Pe loc păli*" etc. E un nume, considerat ca mai poetic și mai distins în suburbie, și-n adevăr în *D-ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Mița Baston.

Acum, desigur, numele acestea cînd sînt purtate în viața reală de oameni distinși, se înnobilează ca în cazul

---

[1] Ca și Anica etc. din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentru că de la Conachi pînă azi aceste nume au degringolat, rămînînd numai în clasele de jos, iar pentru tîrgoveți evocînd mai ales nume de slujnice. E unul din „defectele" și „ridiculele" poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu și pentru contemporanii lui. Un alt ridicul al poeziei lui, de care iarăși nu e vinovat el, un ridicul din cauze analoage, e stilul lui din care ceva a mai rămas în mahala — ca și numele lui feminine.

„Take Ionescu“, atît este de adevărat că între nume și om se face o aderență. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele quintesență de mahalagism. Pa Lache, Mache și Tache, el i-a făcut mai Lache și mai Mache. Și de la *O noapte furtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toți marii creatori, a imprimat realității concepția sa. A imprimat-o și cu privire la nume.

Personagiile serioase au, *firește*, nume mai serioase. Ștefan Tipătescu (cu o ușoară nuanță totuși de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. „Zoe“! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în *compte-rendu*-urile de pe vremuri: M-me Zoë X...). Tot serioase (dar *alese* bine pentru comedia respectivă) sînt și numele Jupîn Dumitrache, Chiriac și Spiridon, adică negustorul, calfa și ucenicul, oameni amestecați într-o afacere serioasă de negoț (vezi această ultimă idee, dezvoltată din alt punct de vedere, în volumul *Scriitori români și străini: Pe marginea Nopții furtunoase*).

Din alt punct de vedere, și anume istoric, problema este și mai interesantă, numele și mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înțelege că eroul e de origine grecească, și tot așa Agamiță Dandanache, prin numele lui grecesc și prin pronume. Și poate nu e lipsit de aceeași semnificație și numele Trahanache. Și cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ și simbolic, numele acestea și proporția aceasta de greci din *O scrisoare pierdută* ar ilustra, temperînd-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechi liberal. Cînd Eminescu spune că liberalii sînt urmașii fanarioților, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Și probabil că proporția din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

Agamiță Dandanache e un liberal de la centru. Familia lui „de la *patuzopt*“ e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume și prin pronume. Și vom vedea că încă și prin altceva. E mai puțin romanizat decît Farfuride.

În piesele sale, Alecsandri punea pe greci să vorbească

greco-românește. Repugnîndu-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a sugera numai (ca și în privința numelor. De altfel, Dandanachii, care sînt „de la *patuzopt*“, trebuie să se fi romanizat mult). Și Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic și sîsîit: *„neicusorule“*, *„puicusorule“*, *„patuzopt“*. *„Agamiță“*, *„Dandanache“*, *„neicusorule“*, *„patuzopt“*, atîtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache — la care se adaogă și cunoștința noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr-un mediu grecesc, ori dintr-un mediu influențat de grecism, trebuie să fie, în intenția sau în intuiția lui Caragiale, și conu Leonida, dacă are acest nume. Concepția „eminesciană“ se tot ilustrează.

În *Momente*, există trei schițe în care niște femei își vînd farmecele pentru parale, cu consimțămîntul mai mult sau mai puțin conștient al bărbaților lor. Pe acești bărbați îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache și Verigopolu. Cel puțin doi sînt greci. Pentru ce acest grecism al *souteneurilor?*

Caragiale nu era șovinist și antigrec. Care e cauza că atunci cînd a imaginat astfel de tipuri, i-au venit în minte nume grecești? Nu știu. Poate că a fost o impresie datorită unei realități: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întîmplare, cu nume grecești. Sau poate că, de seminția aceasta era legată mai mult în conștiința sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet — exercitată, în adevăr, mai ales de greci în Muntenia și de evrei în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci și *afacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, în sfîrșit, fapt este că numele acestor tipuri sînt grecești.

În *O scrisoare pierdută*, pe cei doi institutori, agenții lui Cațavencu, îi cheamă Ionescu și Popescu (Primul Ionescu și primul Popescu al lui Caragiale). Aceasta înseamnă că ei sînt de extracție populară, feciorul popii și feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Pînă atunci „poporul“ era burghezia.) E un episod al „ridicării noroadelor“, care începe mai pronunțat atunci.

Aceste nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi și preoți de diferite grade; mulțimea lor *constată* faptul real că, la începutul „ridi-

cării noroadelor“, mai ales preoţii, mai înstăriţi şi deja diferenţiaţi de norod, puteau furniza fii cu oarecare învăţătură de carte, ca să ocupe funcţiile create de formele nouă — deocamdată funcţiile mici), aşadar aceste nume vor mişuna, *mai tîrziu, în Momente*. Aproape nici nu-i va chema altfel, decît atunci cînd autorul îi va numi cu numele de botez, şi atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică etc. . . .

Dar cum aceste nume, pe lîngă evocarea extracţiei populare, sînt prin frecvenţa lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenţionat să evoce şi lipsa de individualitate a acestor personagii, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe care formele nouă şi urmările lor au lăsat aceeaşi pecete, urîtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sînt comice şi prin frecvenţa lor, prin faptul că au ajuns ca nişte nume comune. Frecvenţa, uniformitatea aceasta e *„du mecanique plaqué sur du vivant“*.

Şi-n adevăr, acei pe care el îi numeşte Popeşti şi Machi în *Momente* n-au individualitate. Marele creator de oameni Caragiale n-a creat în Machi şi Popeşti individualităţi, pentru că, după el n-au individualitate nici în viaţa reală. Formele nouă i-au redus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul sufere de „situaţia“ ţării, altul sufere de „lacuna“ din codul penal — aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reuşit să facă acest *tour de force* de creaţie se poate zice negativă: să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat aşa. Acolo personagiile, oricît de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache şi Popescu, afară de institutorii din *O scrisoare pierdută*, cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii — această „societate anonimă“. Iar Ionescu şi Popescu din *O scrisoare pierdută* ca toţi cei din *Momente* de mai tîrziu, nu-s individualizaţi. Şi sînt singurele personagii neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potriveşte cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepţiei lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

De altfel, pe vremea cînd a scris comediile ori în timpul cînd şi-a plasat acţiunea pieselor, abia începuse „ridicarea

noroadelor". Abia începuse ascensiunea lui Mache și Popescu. Chiar dacă n-ar fi fost motivul principal — nevoia impusă de genul literar de a crea individualități — realismul, supunerea la obiect, trebuie să impuie lui Caragiale zgîrcenie de Popești.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personagiului se poate vedea mai bine decît oriunde într-o schiță din *Momente*, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situație serioasă și tragică. E *Inspecțiune*, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schița are ca personagii exact personagiile din celelalte *Momente*.

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar și mai serios și nemaiutilizat de Caragiale aiurea. Iar celelalte personagii din *Inspecțiune* (adică Lachii, Machii, Ioneștii și Popeștii din alte schițe), aici n-au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schițele, cu atît mai mult cu cît e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiași „amici" din restul *Momentelor*.

Dar acești funcționari *acum* nu mai vorbesc fleacuri. Ei sînt îngrijorați de soarta lui Anghelache, pe care o presupun teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atît de mult de el, ar fi dăunat atmosferei grave a bucății. Dar nici n-a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci și-ar fi falsificat realitatea. (Cînd însă, în peregrinațiile lor nocturne ca să dea de urma lui Anghelache, întîlnesc pe un „amic" al lor, care nu luase parte la afacerea asta gravă — acesta are nume și-l cheamă, firește: Mitică).

Și iarăși în deosebire de toate *Momentele*, acești Lachi și Machi acum nu vorbesc cu caragialism[2].

D.P. Zarifopol a imaginat cîndva pe Pulchérie Chiriac, fiica personagiului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuși Caragiale se gîndea, sau chiar lucra la „urmarea" comediilor sale — evoluția tipurilor și a urmașilor lor. Dar pe cît știm, n-a rămas nimic de la Caragiale în direcția aceasta.

Totuși, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim

---

[2] Mai propriu: nu mai discută lucrul public („formele nouă"), ori ceva în legătură cu el. Nici Chiriac nu vorbește stropșit în scenele de dragoste.

în *Momentele* de mai tîrziu. De pildă Esméralde Piscupesco (=Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e numai Popescu) și alte doamne Popesco, *acum* devenite „societate bună“, trăind în palate somptuoase, cu „*five o'clock tea*“ etc. Așadar, dacă n-a arătat evoluția tipurilor și familiilor din comedii — dacă n-a creat pe Pulchérie Chiriac — Caragiale totuși a urmărit evoluția *categoriei sociale* din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decît Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr-o generație mai nouă decît Esméralde. Poate e fiica ei.

În Caragiale se vede gradația. De la Mița Baston la *Mari* Popescu și de la Mari Popescu la Esméralde Piscupesco. De atunci încoace, a trecut vreme — și Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întreagă a „ridicării noroadelor“, a evoluției burgheziei noastre simbolizată și prin nume tot mai moderne și mai occidentale.

Această problemă a numelui, Caragiale n-o uită niciodată, atît de mult numele face parte din procesul său de creație. Într-o schiță pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala și Anica. Pe fiicele lor: Matilda și Lucreția. În altă schiță, în care institutoarea dintr-un tîrgușor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la pronume) și secretarul primăriei Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lefterie a fost înnobilat prin etimologism), pe consilierul comunal, așadar simplu cetățean, mahalagiu de moda veche, îl cheamă *încă* Niță Necșulescu (modernizat și el din Neacșu).

În toate aceste schițe e vorba de Muntenia.

În schițele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaște după limba personagiilor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personagiile se numesc: Gudurău, Perjoiu, Grigorașcu, Buzdrugovici, Bostandaki etc. — iar numele de botez sînt: Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raoul etc. Prenumele acestea sînt foarte individuale și chiar cu o nuanță de „originalitate“, adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Și-n adevăr, chiar și personagiile seamănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieții și au curiozități legate de o astfel de stare.

Formele nouă, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sînt fenomene *mai ales* muntenești. Și de aceea Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a ră-

mas în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l-a frapat pe Caragiale și aceasta o redă prin numele personagiilor. Aceste personagii sînt în parte boieri. Și-n adevăr, în Moldova influența franceză s-a exercitat mai ales asupra boierilor (căci burghezia a fost puțină.) Caragialele Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenței franceze asupra boierilor și mai ales a boierinașilor. Această influență franceză a dat ca rezultat mai întîi pe Coana Chirița, pe Gahița Rosmarinovici, pe Iorgu de la Sadagura — pictați de Alecsandri — și apoi pe urmașii lor, Edgar Bostandaki, Athenais Gregorașcu, pictați de Caragiale. Acești boieri se numeau Bostandachi și Grigorașcu — și nu Ionescu și Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influența franceză i-a schimbat, din Iorgu Grigorașcu în Raoul Grigorașcu și din Chirița Grigorașcu în Athenais Gregorașcu. Pe de altă parte, în numele Bostandaki (și poate și Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părți din boierimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

În Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boierimii moldovenești. Bostandakii au mișunat prin Iași pînă ieri și au mai rămas încă resturi și azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar șarjarea acestor nume moldovenești este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această șarjare este făcută cu mult simț al realităților. Aceste nume ne evocă perfect caracterul de special, de învechit, de „original“, de „*survivance*“ — de tot ceea ce a redat și Gogol în opera sa. Numai numele Gregorașcu are altă fizionomie: un Gregorașco e general și șef de partid. E mai amestecat în viața modernă.

Așadar, toată deosebirea istorică din veacul trecut dintre Moldova și Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se dezminte decît rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personagiului dintr-un punct de vedere oarecare. Așa ar fi numele Pampon și Mazu (Didina, din *D-ale carnavalului)* care probabil sînt alese pentru trebuințele intrigii, căci din cauză că niște personagii din piesă rostesc vorbele „mazu“ (un termen de joc de cărți) și „pampon“, intriga, cum se știe, se încurcă de

tot. Dar la urma urmei și aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăogăm că odată Caragiale a pus un nume cu intenții polemice: revizorul Lazăr Ionescu-Lion — la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care l-a persiflat și altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-și creia pseudonimul l-au imitat și alți Ionești — pe lîngă intenția polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere și satirizarea unei apucături mai generale.

În opera lui Caragiale problema numelor proprii e mai importantă decît în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică, și într-o astfel de operă numele e o *însușire* mai esențială a personagiului decît în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punct de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze și clasa socială, veche sau nouă, a personagiilor, originea lor etnică, proveniența lor muntenească ori moldovenească, și rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziție, adică de amestec de vechi și nou, indigen și străin etc.

Numele din opera lui Caragiale, *analizează* toate aceste stări și toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria și sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Și sînt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ionești și Popești avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie națională, să pună puțin fond în formele nouă, și să înnobileze numele Ioneștilor și Popeștilor, punîndu-le alăturea cu ale Ghicilor și Cantacuzinilor și chiar înlocuindu-le. Take Ionescu, nu numai prin rolul său, dar și prin numele său „schimbat în renume" este simbolul acestei categorii, al rolului ei, al ascensiunii ei, cu toate luminile și umbrele. Cînd vechiul partid conservator a fost silit de istoria țării să-l adopte, era un semn că trecutul însuși trebuia să facă concesii ca să-și prelungească viața, ca să nu moară în „fond", cum murise în „forme".

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puțin în privința problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puțin înainte de răz-

boi. Aceasta, și atîta, rezultă și din cele spuse în acest articol. Dar de la război încoace, s-a produs un alt val, mai mare și mai tumultuos, al „ridicării noroadelor“, însoțit, firește, de o altă „cădere a neamurilor“ (unele din aceste „neamuri“, acum căzute, erau ele însele ridicate din „noroade“). Așadar, de la război încoace Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Și va trebui să treacă iarăși multă vreme, pentru ca „noroadèle“ ridicate acuma să devină „neamuri“ și să se curețe de „caragialism“.

„Noroadele“ care se ridică acuma sînt aproape întregul popor. E opera războiului și a urmărilor lui sociale și politice. Vechea cultură rurală, acea care a produs pe Creangă și care era o cultură adevărată, atacată de formele nouă încă înainte de război, e pe cale de a dispărea. Dar de la acea cultură veche și pînă la cultura adevărată europeană, este spațiul tuturor „caragialismelor“. Saltul țării întregi peste spațiul acesta, la cultura europeană (varianta românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluția viitoare a societății românești, dacă evoluția va fi normală.

Atunci toate „noroadele“ după ce-și vor fi făcut stagiul în fatalul „caragialism“ al frazelor de tranziție, vor deveni „neamuri“.

Pînă atunci Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

Reprodus după vol. G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini, I*, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toți“ (Cultură generală), nr. 431, București, 1968, pp. 278—294.

VALORI MUZICALE ÎN OPERA LUI SADOVEANU

Nici unul din nenumăraţii cititori ai lui Mihail Sadoveanu nu poate rămîne insensibil la farmecul povestitorului, la puterea intensă a evocărilor din trecut, la vraja tablourilor intime sau largi, cu vederi panoramice, în care parcă se desfăşoară cea mai variată „Românie pitorească" din cîte s-au încercat în literatura noastră. Factorul comun al geniului narativ, evocator şi descriptiv, care-i alcătuieşte autorului fizionomia proprie, este netăgăduit lirismul. Oricine l-a citit pe Sadoveanu recunoaşte în sărbătoritul de astăzi pe cel mai de seamă poet al nostru în proză. Poate cîte unul cu umbra regretului vag că autorul *Baltagului* şi al *Hanului Ancuţei* nu şi-a găsit vocaţia în vers. În versul pe care l-a încercat la început şi, fie zis în treacăt, nu l-a părăsit cu totul niciodată. Dar nu despre aceasta ne propunem să glosăm. Proza lui Sadoveanu ne încîntă întocmai ca o poemă lirică, cu aceeaşi putere de a ne pune în stare de vibraţie emotivă. Ea încîntă şi cîntă, prin armonii nebănuite şi neanalizabile. Desfătare a ochilor, proza sadoveniană este şi o simfonie nedeslușită cititorului fără intuiţia muzicii verbale, mult mai complexă şi mai ascunsă decît cealaltă.

La întîia reeditare a operelor maestrului — au trecut de atunci 20 de ani —, am surprins şi am relevat unele transpoziţii, prin asocierea sentimentului muzical al amintirii, tablourilor din natură. Noaptea de vară din Poiana Ţiganului mi s-a părut exemplificatoare prin zugrăvirea aproape lipsită de notaţii vizuale precise şi covîrşită de simfonizarea pe toate tonurile grave a unei drame pasionale. (Fragmentul poate fi citit în *Opere*, I, E.S.P.L.A., 1954, *Cîntecul de dragoste*, I, paragraful al treilea, pp. 38—39 de la început: „În noaptea de vară" ... pînă la sfîrşit: „şi bătrînul codru oftează!"). Acea incomparabilă simfonie a regretului, păstrat de vegetaţia şi de vietăţile poienii,

amintirii neșterse a scripcarului umil *genius loci,* care o vrăjise cu cîntecele lui, a fost scrisă la vîrsta de 23 de ani, cînd autorul încetase de mult de a se căuta. Un al doilea exemplu îl găsim în *Cei trei,* istorisire de aceeași factură romanțioasă, unde cîntecul unuia din cei trei prieteni îndrăgostiți de aceeași femeie, chemînd sinestezic imaginea, se transpunea în reprezentări vizuale succesive, de o neașteptată putere asociativă (*ibid.,* pp. 164—165, întregul paragraf de la „Strunele ghitarei . . .“ la „cu ochii ațintiți“). Strîns împletită în primul fragment cu peisajul, cu totul autonomă în cel de-al doilea, notația muzicală relevată era dintre acelea înzestrate cu o mare putere de orchestrare, într-un stil romantic tumultuos.

Concluzia a fost trasă cu limpezime de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* (1941): „Este uimitor deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse sînt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției“ (p. 227). Într-o imagine critică nouă, accentul a trecut așadar de la vizualitatea lui Sadoveanu, unanim considerată ca facultatea sa principală, la factorul audiției, spre a se vorbi de „universul sonor“ al autorului, cu „o mare diferențiere a senzațiilor“ și cu o oarecare rezervă asupra variației registrului, compensată însă de minuția notației.

Cu mulți ani înainte, în discursul de primire la Academie (1923), G. Bogdan-Duică atrăsese atenția asupra caracterului metric al prozei sadoveniene, printr-o demonstrație sugestivă, care consta din dispunerea unui fragment de proză din *Cîntecul amintirii,* în versuri albe, însoțită de o formulare nu tocmai limpede: „Aleg o singură probă transcriind în *frînturi de claritate* un *text curs neîntrerupt,* dar *divizat de cugetarea cadențată limpede,* așa cum *divizate sînt toate paginile lui Mihail Sadoveanu*“.

Romanticii au adaos prozei o dimensiune nouă, care-i părea străină: ritmul. Mai precis, precursorii, numiți preromantici, în Franța, Jean-Jacques Rousseau și Chateaubriand, au dat prozei lor cadența uneori tumultuoasă a valurilor mării, care nu era decît ritmul simțirii îndelung comprimate prin convențiile sociale și izbucnind nestăpînit, din adîncuri. Ceea ce deosebește esențial ritmul prozei romantice de acela al prozei clasice este trecerea de la

artificiile simetrice ale retoricii la clocotul sincerității, la erupția vulcanică, la elocința uneori dezordonată a pasiunii. Stil făcea și Buffon, care descoperise poate sunetul individualității creatoare prin faimoasa lui maximă, dar felul cum scria el însuși nu era lipsit de acea redondanță pompoasă a etichetei baroce, caracterizînd ultima generație a purtătorilor de peruci. Ritmul a fost definit de Pius Servien ca „periodicitate perceputǎ", adică sensibilă urechii muzicale. El este oarecum de ordinea evidenței în versuri, prin mecanicitatea versificării regulate, ca la bătaia metronomului; iar cînd nu afectează nesuferitul paralelism cu versurile, printr-o cadență regulată, ca aceea din genul hibrid al poemului, în proză, ritmul este în proză difuz și abia perceptibil, nefurîndu-l pe cititor în valuri molcome ca versul.

O demonstrație ceva mai limpede ca aceea a lui G. Bogdan-Duică cere o prealabilă explicație. Se știe că versul modern, spre deosebire de cel antic, care era cantitativ (silabe lungi și silabe scurte), este calitativ (silabe accentuate, tonice, și silabe neaccentuate, atone). Din păcate, notarea lor grafică se folosește de aceleași semne, o liniuță pentru silaba pe care cade accentul tonic și un arc de cerc pentru silaba neaccentuată. În timp ce versul antic se scandează mecanic, cel modern se citește fluent, de regulă cu ignorarea naturii „picioarelor", unități metrice rămase moștenire de la cei vechi: dactilul (—∪∪), anapestul (∪∪—), troheul (—∪), iambul (∪—) etc. La lectură, eroarea ar începe numai atunci cînd notația veche, prin sugestia grafică, ar atrage și confuzia dintre calitate și cantitate, lungindu-se silaba accentuată și scandîndu-se artificial. Cu semnalizarea capcanei, transcriem un paragraf anume ales dintr-o carte de tinerețe, a maestrului, rămasă neschimbată după succesive tușe. E vorba de cavalcada în noapte a micului pîlc de credincioși ai lui Nicoară Potcoavă, după ce au părăsit hanul, unde-i pîndise trădarea.

Vîntul și ploaia îi băteau în coasta stîngă:

Fulgere rupeau nourii și luminau drumul...

Învăluiți în dulămile de șiac, plecați pe oblînc.

strînși, călăreau repede prin vijelie și

vîntul aspru le vîjîia în fugă pe la urechi.

Drumul se întindea drept, înainte și-n urmă.

Hanul se cufundase de mult în întunericul ca păcura,

rămăsese cu ochii stinși, cu gura căscată, pustiu și mort

ca și stăpînu-său.

Și copitele băteau înăbușit[1]

pămîntul muiat, și

vîntul venea vîjîind din cîmpii, trecea prin fînețe,

și țipa cîteodată a pustiu și a moarte.

Cînd scăpărau fulgere, se deschideau în nemărginire prăpăstii

de lumină mohorîtă,

o lumină vecină cu noaptea și cu moartea.[2]

Transcrierea nu-și arogă pretenția justeții absolute a metricii, asupra căreia se poate ivi contestația subiectivă. La lectură se fac și eliziuni neindicate de autor. Chiar în primul vers se poate citi:

„*Vîntul și ploaia-*i *băteau în coasta stîngă*".

S-ar adăuga un dactil, însumîndu-se celui precedent, unificînd oarecum stihiile și înviorînd nota dezolantă a succesiunii masive de trohei. Uvertura acestei simfonii nocturne de spaimă o preludează suflarea neprietenoasă a vîntului, asociat furtunii. Expediția se va isprăvi cu bine, însă cavalcada nocturnă, după uciderea hangiului felon, călărirea precipitată sub urmărirea nevăzută, dar apăsător simțită, a oștenilor lui Petru Șchiopul și sub biciuirea

[1] Singura variantă: în prima versiune, provincialismul *înădușit.*
[2] (*Șoimii*, ediția orig. 1904, p. 187, ediția E.S.P.L.A., *Opere*, I, 1954, p. 294.)

ploii și a vîntului, este de un efect dramatic zguduitor.

Să ne mai oprim asupra întîiului „vers" din prezentarea noastră grafică și să ne întrebăm de ce a scris autorul *îi*, evitînd „dactilul". Răspunsul ni-l sugeră importanța pe care autorul o dă vîntului, elementul motor al naturii, ipostaziat de el într-o memorabilă schiță (*Opere*, III, *Nuvele și schițe*, 1943, *Vîntul*, pp. 141—149). Vîntul e și în acest text deși nepersonificat, elementul dușmănos care îi „bate" pe fugarii viteji, care le vîjîie pe la urechi, iar vîjîitul acesta sinistru, țipător a pustiu și a moarte, împrumută călăririi în noapte o atmosferă de groază și de mister, pe care au speculat-o de minune ilustratorii romantici din veacul trecut. Ploaia așadar nu este asociată de autor pe picior de egalitate cu vîntul, ca o stihie autonomă. Ploaia se însoțește vîntului, dar în subordine. Vîntului i se cuvenea singur dactilul care materializează parcă aripile lui vijelioase, iar ploaia deschide un cap de serie de „trohei", sugerînd puternic monotonia.

Mai vrem să atragem atenția asupra unui amănunt semnificativ de lectură metrică. Pauzele convenționale, gramaticale, cum sînt virgulele nu se impun totdeauna respirației firesc ritmice ca realități normative. În „versurile" 3—4, cea dintîi, după *șiac*, întrerupe desigur un „picior", dar parcă nesimțit; a doua virgulă, după *oblînc*, marchează o pauză mai lungă, ca însăși tensiunea călăreților „plecați pe oblînc" dar a treia, după *strînși*, aproape dispare, spre a nu întrerupe vijelioasa cavalcadă, realizată dinamic prin trei „dactili"; ba chiar, pauza reală cade nu după *strînși*, unde e însemnată strict gramatical virgula, ci după *călăreau*, unde silaba tonică a imperfectului: că-lă-*reau*, urmată fiind prin neregularitate metrică de silaba tonică a unui alt „dactil", *re*-pe-de, se cere o scurtă pauză, ca pentru o nouă luare de avînt. Pauză organică, deși negramaticală. Virgula din „versul" 6, la fel, noi o folosim organic nu după cuvîntul *drept*, ca la autor, ci înainte, pentru același motiv ca mai sus, ca să-i restituim „dactilului" al doilea aripile. Mai greu este de răspuns asupra diferențierilor metrice. Fragmentul citat are numeroși „dactili", foarte rari, „iambi" și iarăși numeroși „trohei" — mai frecvenți chiar decît „dactilii". Aceștia sînt chemați parcă să sugere dinamismul, mișcarea, fie a vîntului, fie a fulgerelor, fie a fugarilor, precum și vastitatea perspectivelor, ca în „versul" antepenultim după *fulgere*. Tro-

heii imprimă încetinirea, sentimentul apăsător al duratei nedefinite, care unește într-o asociație sinistră noaptea cu moartea, ca în ultimele acorduri ale acestei scurte simfonii stihiale. „Iambul" este aici necesitat numai de forma narativă a imperfectului (v. 2: rupeau, v. 10: băteau), fără a avea ca în sonetul prea puțin cunoscut pe care i l-a închinat Eminescu (*Poezii*, E.S.P.L.A., 1958, la *Postume*, 1878, p. 458), o funcție autonomă. În „versul" 10, „copitele bat *înăbușit* pămîntul", cu un adverb tetrasilabic, constituit dintr-un „dactil" încheiat cu o silabă accentuată tonic mai perceptibil decît cea incipientă. Dactilul e impus de fuga pe care o traduce norocos unitatea metrică a frazei, cea mai expresivă din întregul fragment. Leit-motivul îl constituie dubletul *vînt-vîjîi*, care se repetă, cu vocala închisă urmînd în armonie imitativă după consoana labiodentală sonoră.

Oprim aici analiza, fără pretenția de a-și fi istovit obiectul, mai mult schițată, spre a sublinia cîteva elemente determinante ale „atmosferei" din fragmentul antologic. „Atmosferă" complexă, în care elementul epic, al unui moment tactic din isprăvile vitejilor războinici moldoveni, deprinși mai mult să înfrunte moartea decît să-și apere pielea, se îmbină cu elementul dramatic al furtunii în noapte și cu cel liric, deopotrivă descriptiv și sonor, pictural și muzical. Fragmentul are forța unei balade din epoca de glorie a romantismului, ilustrată de geniul turmentat al lui Delacroix și pusă pe muzică de un spirit frățește aplicat peste temele populare, ca acela al unui Schubert. Maestrul a înțeles după cincizeci de ani să dea operei sale de tinerețe o altă construcție arhitectonică, de un stil mai temperat, dar pagini ca aceasta sînt o justificare strălucită a romantismului, cînd înflorește servit de un temperament artistic atît de bogat.

Opera lui Sadoveanu poate fi mai toată supusă unei atente examinări de acest fel, dovedindu-se că pînă și în pagini narative de autobiografie și creionare a contemporanilor, din *Anii de ucenicie*, se întîlnesc cele mai surprinzătoare registre muzicale: emistihuri iambice sau trohaice de 6, 7 și 8 silabe, unități metrice complete, de decasilabi, endecasilabi, dodecasilabi (alexandrinul francez) etc., secvențe dactilice, anapestice, îmbinări de toate măsurile — mai adeseori involuntare, pe măsura ritmului sufletesc —, alteori, o deliberată frîngere a ritmului, poate

în momentul cînd autorul se ferește să facă versuri în proză.

Versul dactilic e chemat adesea, ca în fragmentul din *Șoimii* să exprime mișcarea. Enorma mișcare a vietăților subacvatice, la desprimăvărare:

„balta foind formidabil sub luciu“.

(Ploaie, la Nada florilor, Opere, 9, 394—395.)

Dar și răsăritul tumultuos al soarelui, în Deltă, a putut fi exprimat cu armonii imitative neașteptate, ca al unui zumzet de zburătoare, într-o secvență de doi dactili, zvîcnitori ca ivirea bruscă a dimineții:

„zarea de ziuă zbucnise...“

(24 iunie, Opere, 15, 123)

Un alt vînt, umanizat ca și în povestea pomenită, se desfășoară într-o secvență de trei dactili, urmată de doi trohei:

„vîntul acesta de zbucium, oftări și plîngeri“

(Opere, 9, 368)

Dinamismul cheamă dactilii, ca un instrument de expresie firesc, în timp ce sentimentele de jale se învelesc în draperiile grele ale troheului și resemnarea îmbracă aceeași haină severă:

„Nu simțeam nici o nevoie să mă apăr“.

(Ibid., 394)

Apatia se traduce prin cei șase trohei regulați, penibil tîrîtori. Iambul marchează, dimpotrivă, o inițiativă. E gestul copilului care oferă micului tovarăș însetat ulciorul:

„Eu zic să guști — așa, de-o probă“

(Ibid., 393)

Analiza metrică este adeseori stupefiantă. La citirea portretului de tinerețe al poetului Mihail Codreanu, ne putem întreba de ce se deschide cu doi dactili, ca să fie urmat de o secvență monotonă de 6 trohei:

„Palid profil apolinic, haină neagră, gheată elegantă"

(XVI, 502)

Sau de ce portretul fiicei lui Ieremia Golia, al fetei de care se îndrăgostesc ambii frați din *Șoimii*, se descompune în două serii de trohei monotoni?

„Părul lung cădea în două părți pe *sîni* (...)

fața albă ca o pieliță de *crin* (...")

(I, 122)

Sau de ce sînt iambice frazele în care i se aduce la cunoștință lui Nicoară Potcoavă strategia armatei turco-tătaro-muntenești?

„(...) În fruntea oastei au împins cirezi de vite al-*be*

în urmă vine oa-*stea"*

(I, 345)

Sau, în sfîrșit, de ce este tot iambic splendidul sfîrșit de paragraf din *Cocostîrcul albastru*, de o rezonanță cvasi-eminesciană?

„lucea o apă nea-*gră* în umbră de ari-*niș*."

(VII, 306)

Studiile de acest fel ne lipsesc aproape cu totul. Le propunem atenției cititorilor fără să ne încumetăm a oferi dezlegări.

Tudor Vianu a dat ca exemplu literar de tinerețe cel mai sugestiv, pentru a arăta cum „se dozează viziunea și audiția în arta poetică a lui Sadoveanu", schița *Un țipet,*

din primele *Povestiri* (1904). Socotim că pentru epoca de maturitate a marelui scriitor, cheia imensei capacități de simțire muzicală sadoveniană ne-o oferă o schiță din *Împărăția apelor* (1928), cu titlul *Toaca* (*Opere*, 9, 475—484). Printr-un procedeu apreciabil de obiectivizare, autorul a trecut propria sa structură asupra unui personaj fictiv, fostul căpitan de cazaci Cricopol, înconjurat de o aură aventuroasă, deosebit de seducătoare. Cricopol are o intuiție esențială, care ne înlesnește înțelegerea marii simfonii naturiste, cu acel întins registru, de la tăcerea pe care am fi fost ispitiți înainte de lectura schiței să o numim absolută și pînă la tumultuoasele dezlănțuiri ale stihiilor, între pereții sonori ai munților. Această intuiție este aparent de ordin negativ, astfel formulată de către omul ce străbătuse tot continentul asiatic de miazănoapte: *„Tăcerea are un sfîrșit și-un susur al ei; pentru că nu există tăcere adevărată, cum nu există singurătate deplină“* (IX, 483). Să reținem întîi finalul, din termenul de comparație; nu există singurătate absolută. Pentru omul social, singurătatea totală nu este posibilă. Iar pentru omul naturii, cum este marele sărbătorit, vînător și pescar din copilărie, singurătatea este iluzorie, căci cel ce se crede „absolut singur“ stă „între ochii neclintiți ai pustiei“. Se știe că pustia sahariană stîrnește acea magică iluzie vizuală numită *fata morgană*, iar în stepa dobrogeană, *apa morților*. Mai puțin cunoscută este iluzia acustică a deșerturilor Saharei, care face să „s-audă în tăcere un sunet grăbit de darabană — picur fantastic de sunete fără noimă în deșerturi, într-o tăcere înaltă și largă pînă la constelații“. Iluzia este explicată prin „căderea firelor de nisip ce se amplifică pînă ce devine, în mari depărtări, acel sunet de darabană“. Dar și Delta noastră pentru straniul *alter-ego* al povestitorului, își are cîntecul tăcerii ei. Iată cum s-a produs fenomenul, ca o fantastică halucinație auditivă:

„*Cum stam în tăcerea serii*, cu urechea atentă ca totdeauna și cu privirea aproape adormită întoarsă înlăuntrul meu, *deodată am auzit, între bălți și stuhuri, un sunet. Nu era țipăt de dihanie; era un sunet uscat, totuși sonor. Părea depărtat, deși îl înțelegeam că-i foarte aproape; ș-am tresărit. Era ceva cu totul deosebit de ce putea să se audă aici. E un fel de bătaie de toacă a tăcerii. Bate de*

cîteva ori și se oprește. Aștept; căci sînt sigur că trebuie s-o mai aud. Inima îmi ciocănește în piept întocmai ca și toaca aceea a solitudinei. Apoi inima stă; îmi țin răsuflarea; ș-aud mai curat ciocanul bătînd — și sunetul fuge pe deasupra apelor și cotește printre trestii.

Stă iarăși. Toate dihăniile, cu ochii neclintiți, din umbră, așteaptă și ele. Stau și eu întocmai ca ele ș-aștept. Și iarăși începe.

Cînd l-am auzit a treia oară, și, după altă pauză, ș-a patra oară, m-am înfricoșat într-adevăr. Totuși m-am hotărît să cercetez a doua zi împrejurimile la lumina soarelui".

Ancheta halucinatului auditiv n-a dus la nici un rezultat. Fenomenul s-a repetat însă, vara, cam în aceeași vreme, „după Sfîntu-Ilie", timp de douăzeci de zile. Era neliniștitor, deși bîntuitul nu i-a asociat virtuți premonitorii sinistre. Îl va pîndi și în vara viitoare, la un loc cu paserile și cu dihaniile bălții, cu urechile ațintite și ochii dilatați. Pînă atunci, se apără cu un „rachiu de 90 de grade, bătut cu piper pisat, apoi limpezit la soare și filtrat prin ierburi subțiri de baltă . . ."

Un aliat pe care nu-l au dihăniile și paserile Deltei. Ne-a oprit mai îndelung asupra acestui pasaj prea puțin cunoscut din opera lui Mihail Sadoveanu ca să subliniem că la facultatea sa recunoscută, crearea de mituri populare, se adaugă și aceea de a lărgi sfera simțurilor, cu un dublet sonor al halucinației vizuale. Am subliniat începutul citatului, care ne face atenți nu asupra structurii unui personaj fictiv, ci asupra înseși alcătuirii scriitorului. O anecdotă cu variante multiple circulă asupra participării absente, dacă se poate spune, a maestrului, în public, la un spectacol natural unanim admirat, să spunem un „măreț" apus de soare. Întrebat dacă „se inspiră", agasat, anchetatul ar fi răspuns:

— Nu, șăd.

Nucleul psihologic al anecdotei este confirmat prin nota trecută asupra lui Cricopol: „cu privire aproape adormită întoarsă înlăuntrul meu". Iar imensa capacitate auditivă se explică prin trezia acustică permanentă: „cu urechea atentă ca totdeauna".

Educarea simțurilor ca să recepteze ceea ce scapă majorității semenilor este la Sadoveanu rezultatul firesc al ple-

nerismului, ca vînător și pescar neutilitar, dobînditor de „reverii inutile", pentru care „cîrcîitul privighetorii de baltă" într-adevăr „răspunde unei muzici interioare" (*Un aliat*, 9, 465). Memoria afectivă nu e legată de autorul *Împărăției apelor* de micile sau marile drame ale inimii de adolescent și de tînăr. Ci de întîile atingeri cu viața bălților, de primele hoinăreli cu arma la umăr sau cu undița în mînă, cînd a stat cu pieptul deschis la bătaia austrului, a vîntului „de zbucium, oftări și plîngeri" care îi bîntuise nopțile, în frageda copilărie. Simfonia fantastică a austrului a evocat-o cu o pregnanță unică în literatura noastră, la începutul unei reminiscențe din copilărie (*Pește din Moldova*, 9, 368—369). Familiarizat cu această muzică vijelioasă a stihiei, autorul o ascultă iarăși cu plăcere, ca adult, la masa de lucru, cînd „cîntă zările, chiuie duhuri chinuite în ungherele acoperișului și-n cotloanele negre ale hornurilor". Și, ciudată reacțiune psihică! În loc să se asocieze prin contiguitate, cum glăsuiesc categoriile savant formulate ale științei sufletului, fluierele austrului redeșteaptă compensator prin contrast, amintirea unor senzații stenice, ale copilăriei fericite, cu întîile inițieri în arta pescuitului, la „balta lui Iftode". Autorul e covîrșit de plăcere și de stupoare. „Confuzia între simțuri" și lipsa de legătură dintre imagini îl fericesc. Nici un zvon al naturii nu-i este străin. Cel mai ușor susur, țirîitul abia perceptibil, murmurul domol este identificat în obîrșia lui, cu acea acuitate a auzului analoagă facultății olfactive a lui Dimitrie Anghel de a recunoaște în întuneric floarea după efluviul discret al miresmei.

În *Anii de ucenicie*, memorialul cel mai interesant pe care-l datorăm unui scriitor român, cu o privire atît de lucidă asupra misterului formației sale sufletești, găsim confirmarea caracterului hotărîtor al hoinărelilor adolescentine:

„În asemenea peregrinări [...] *auzul meu înregistra acordurile delicate ori grave ale naturii, asociindu-le imaginilor.* Ceteam deci viața din juru-mi ca un primitiv. *Modulațiile austrului evocau închipuirii mele tablourile dezghețului și zîmbetele dintîi ale primăverii*" (*Opere*, 16, pp. 398—399).

Citatul e revelator asupra mecanismului procesului psi-

hic. Ca în fragmentul secund pe care-l citasem în 1940 și în care transpoziția se efectua nu de la imagine la sunet, ci invers, de la sunet la imagine, autorul pune accentul pe această putere a senzațiilor sale auditive de a-i declanșa imaginile vizuale, confirmînd concluzia lui Tudor Vianu: auditivul trece înaintea vizualului. Așa se explică poezia intensă a peisajului sadovenian, căruia, mai concret decît lumina și culoarea, sunetele asociate ale vegetației și vietăților mari și mici, păsări, dihănii și gîze, sonuri individualizate, distincte auzului mereu treaz, îi împrumută, prin însumare, o notă realistă de altă forță poetică decît evocările romantice ale munților, pădurilor și plaiurilor moldovene.

Pentru cititorul care parcurge cîteva din cele 18 masive volume de *Opere*, cu prilejul marii aniversări, fragmente ca acestea închid ciclul unei vaste experiențe muzicale, începută în copilărie pe malul unei bălți și încheiată lîngă un amplificator care anulează timpul și spațiul, cu revelația specificului sufletesc al civilizației vieneze apuse (*Opere*, 9, *Radiofonie*).

Opera maestrului Sadoveanu este străbătută de multe asemenea fire de înaltă tensiune spirituală, prin care vibrează înțelegerea pentru om și destinul său, credința în progres și în eliberarea iobagilor din ajun. Imaginea cea mai caracteristică a idealului său umanistic se asociază — într-o pagină din *istorisiri de vînătoare*, vast tablou mural — cu un scurt preludiu muzical:

„*Umblam odată la vînat, pe niște așezări întinse, de-asupra văii Siretului. Era într-o după-amiază de toamnă;* **vîntul susura în pîrloage;** *funigei treceau prin lumina asfințitului zilei; pe sub cerul de azur puternic* **au vîslit într-un răstimp cocori jeluindu-și plecarea** *în țări străine. Cînd am ajuns pe colnic, am avut în față apusul de soare: pe cerul purpuriu, jumătate scufundat la orizont, a apărut, puternic conturat, un plugar cu plugul și cu boii lui, venind dintr-acolo, din fund, spre mine. A fost o clipă de aureolă a anonimului acestui pămînt, care vine din noianul trecutului aplecat pe plug cu gestul muncii neîntrerupte și îndărătnice. Aurul apusului s-a dărîmat și zarea s-a umbrit de înserare. Plugarul simbolic a continuat să rămîie în sufletul meu* [. . .]“

Ispita e mare să transcriem și comentariul care descifrează înțelepțește sensul ascuns în „mătasa morților", funigeii și „tînguirea cocorilor", formă instinctuală a unui sentiment uman evoluat: aducerea-aminte. Dar să nu uităm că înțelepciunea sadoveniană începe cu intuiția „semnelor" care vestesc „crugul anului", ciclul anotimpurilor, mersul stihiilor, ca să se isprăvească cu tîlcul evoluției sociale, „plugarul simbolic", care înaintează „către viitor". Ea începe cu acel „fenomen de participare, osmoză și simbioză", cum îl definește lucid autorul, încorporat „lucrurilor și vieții", care ia „parte" la viața tainică a stîncii, arborelui, smeurei și ferigii, care proclamă „alianța" dintre om și „sălbăticiuni", dintre om și „apele care curg" (*Anii de ucenicie*, *Opere*, 16, 402), dar și dintre artistul cetățean și masele obidiților, al căror exponent s-a simțit din totdeauna, printr-un fenomen de profundă consonanță morală.

La culmea pe care a atins-o drumețul cu privirea circulară peste toate zările străbătute, poate resimți satisfacția de a vedea din toate părțile ziduri noi ce se ridică pe vastul șantier sonor al patriei, așa cum însăși opera-i proprie se edificase armonios în sunetul lirei sale amfionice, răspunzînd alăutei fermecate a geniului frățesc cu numele George Enescu.

Reprodus după vol. Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, Editura pentru literatură, București, 1966, pp. 350—361.

BORIS CAZACU

CÎTEVA ASPECTE ALE STILULUI ÎN ROMANUL „DESCULȚ"

Romanul *Desculț* al lui Zaharia Stancu ocupă un loc de seamă în literatura noastră nouă. Autorul, a cărui activitate de scriitor datează din epoca dintre cele două războaie mondiale, a reușit să înfățișeze în acest volum, prin prisma confesiunilor personajului principal Darie, viața grea a țărănimii dintr-un sat din cîmpia Dunării, în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Narațiunea, scrisă la persoana întîi, păstrează un ton de mărturisire și însumează un bogat material autobiografic, după cum arată însuși autorul: „*Povestea desfășurată în cadrul acestei cărți zugrăvește epoca dintre 1900—1917 și se întemeiază pe elemente autobiografice*[1]".

Cronica literară a subliniat, la momentul cuvenit, însemnătatea apariției romanului *Desculț*; insistînd în special asupra semnificației sociale a conținutului operei, cronicarii literari au relevat calitățile, semnalînd, în același timp, și unele deficiențe. Mai puțină atenție din partea criticii literare s-a acordat limbii și stilului romanului.

În cele ce urmează ne-am propus, pornind de la interpretarea în amănunt a unui capitol din *Desculț*, să definim unele trăsături ale stilului individual, al lui Zaharia Stancu. Atenția noastră s-a îndreptat, îndeosebi, asupra unui aspect al stilului autorului, anume asupra normelor limbajului narativ utilizat de acesta. Se știe că, în analiza funcțiunilor stilistice ale fenomenelor de limbă dintr-o operă literară, există o deosebire între n o r m e l e l i m b a j u l u i n a r a t i v (legate în general de personalitatea autorului și constituind fundamentul sistemului stilistic al operei) și p r o c e d e e l e d e c a r a c t e r i z a r e (a personajelor, a locului, a epocii etc.)[2]. Pentru ca

---

[1] *Contemporanul*, 1948, nr. 87, p. 7.

[2] Vezi V. Levin, *Observații despre limba literaturii*, în *Pro-*

observațiile noastre în legătură cu factura stilistică a fragmentului respectiv să aibă o valoare generalizatoare, vom recurge, în ilustrarea diverselor procedee stilistice, și la unele exemplificări din alte pagini ale romanului (uneori chiar din alte opere în proză ale scriitorului).

Fragmentul de care urmează să ne ocupăm e capitolul al VI-lea din roman, intitulat *Iarbă:*

„Vîntul dinspre Dunăre a adus nori și norii au adus ploaie grasă de primăvară.
Și pămînturile, care au fost semănate cu semințe și lacrimi și îngrășate cu sînge, au înverzit.
Și satele s-au îmbrăcat peste noapte în straie proaspete.
Unde n-a fost semănată sămînță de grîu, unde n-a fost semănată sămînță de mei, ori de secară, ori de orz, ori de rapiță, a răsărit iarbă.
Iarbă cu vîrful subțire.
Iarbă lucioasă, sticloasă.
S-au întors unii oameni care fuseseră purtați pe la orașe, legați cu mîinile la spate, de prăjini — cîte opt, cîte zece, cîte doisprezece de-o prăjină.
Au venit dezlegați.
Dezlegați s-au întors la casele lor.
Cu oasele zdrobite, cu pielea sfîșiată.
Umblă pe ulițele satului, parcă ar călca pe ghimpi.
Nu sînt ghimpi pe ulițele satului.
Au tălpile pline de bube.
Au tălpile sparte.
Merg ținîndu-se cu mîinile de burtă.
Oasele îi dor.
Au șalele rupte.
În fiecare sat muieri cu cimbere negre.
Dar nu toate muierile care au rămas văduve poartă cimbere negre.

---

bleme de literatură și artă, an. VI (1953), nr. 2, p. 22. V. Levin atrage atenția asupra faptului că împărțirea funcțiunilor stilistice în norme ale limbajului narativ și în procedee de caracterizare nu coincide întru totul cu împărțirea care deosebește vorbirea autorului de vorbirea personajelor (factura vorbirii autorului poate fi mai complexă decît norma limbajului narativ).

Cu ce să cumpere muierile cimbere negre și de unde atîtea cimbere negre, dintr-o dată! ...

A venit vîntul dinspre Dunăre, vînt cald.

Și vîntul a adus nori.

Și norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Ploaia bună a înviorat pămîntul.

Cîmpul nesfîrșit a înviat.

Pretutindeni miroase a iarbă proaspătă, a iarbă nouă, a frunze noi și a grîu care a crescut mai mult de două palme deasupra pămîntului.

Peste oamenii împușcați și îngropați adînc a răsărit iarbă; iarbă nouă, iarbă proaspătă"[3]

E tabloul satului după sîngeroasa reprimare a răscoalei din 1907. Capitolul e construit antitetic; polii extremi ai celor două aspecte puse față în față sînt viața și moartea.

Prima parte a fragmentului evocă reînvierea naturii la venirea primăverii: vîntul *cald*, ploaia *grasă de primăvară* fac *să înverzească* pămînturile; satele se îmbracă în straie *proaspete;* răsare iarbă *lucioasă, sticloasă;* cu toată amintirea cruntei represiuni a răscoalei — pămînturile au fost semănate cu *lacrimi și sînge* — autorul nu insistă asupra acestui aspect și tonalitatea generală a primei părți rămîne luminoasă, contribuind la realizarea antitezei cu ceea ce urmează.

În contrast cu această primă parte, e înfățișat tabloul deprimant și patetic al oamenilor care au suferit represiuni în urma răscoalei;. dintre cei care au plecat *legați*, doar *unii* mai revin la casele lor; și aceștia cu oasele *zdrobite,* cu pielea *sfîșiată,* cu tălpile *sparte* și șalele *rupte* etc. Coloritul este de astă dată sumbru, atmosfera apăsătoare; nota dominantă, prin care se sugerează cu o intensitate extremă suferințele oamenilor, e doliul, simbolizat prin *cimberele negre* pe care le poartă femeile văduve.

În ultima parte a fragmentului, ca într-o compoziție muzicală, autorul reia „tema" vieții, aproape cu aceleași elemente ca și în partea inițială, o dezvoltă și o adîncește. Fraza finală: „*Peste oamenii împușcați și îngropați adînc*

---

[3] Zaharia Stancu, *Desculț*, ed. a IV-a (f. dată), București, pp. 165—166; citatele care apar în cuprinsul studiului de față, fără alte indicații decît pagina, se referă la acest roman.

a răsărit iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă" reunește într-o trăsătură ambele aspecte contradictorii (moartea-viața) și proclamă triumful vieții, simbolizat prin răsărirea și creșterea ierbii noi, a ierbii proaspete.

Procedeul antitezei, prin care autorul caută să obțină efecte artistice, e evident. Folosirea antitezei e de altfel un procedeu care revine des sub pana lui Zaharia Stancu și reprezintă unul dintre mijloacele sale stilistice obișnuite.

Făcînd abstracție însă de interpretarea literară a conținutului și înainte de a trece la exegeza textului, sîntem izbiți — chiar de la primul contact vizual cu fragmentul — de anumite particularități care, deși, țin de „formă", sînt de obicei considerate la periferia analizei lingvistice și stilistice. E vorba de grija deosebită a autorului pentru d i s p u n e r e a g r a f i c ă a frazelor și a propozițiilor. După o frază, urmează cîteva propoziții scurte (uneori chiar părți de propoziție) care, chiar dacă din punctul de vedere al ideilor centrale reprezintă o unitate, nu sînt totuși înglobate în același paragraf, ci constituie fiecare cîte un alineat aparte.

Alternarea unor unități frazeologice inegale care sînt dispuse în alineate deosebite nu poate fi efectul unei întîmplări. Avem de-a face cu un procedeu conștient, intenționat: dispunerea grafică menționată e determinată de fapt de conținutul ideilor pe care vrea să le exprime și, mai ales, să le sublinieze autorul. Procedeul fragmentării frazei în unități frazeologice mai mici și dispunerea acestora în alineate separate le izolează vizual, subliniind pauzele dintre ele.

Izolarea momentană a propozițiilor — sau chiar a unei părți de propoziție — în cursul comunicării, face ca, în loc de o singură idee dominantă, să se contureze mai multe; atenția cititorului este solicitată astfel mai intens de conținutul fiecărei unități frazeologice, care, fiind pus în relief, dobîndește o „greutate specifică" mai mare. Referindu-ne, de pildă, la partea a doua a capitolului discutat, constatăm că, prin utilizarea procedeului amintit, impresia de apăsător, de „sumbru", pe care vrea s-o sugereze autorul, se intensifică.

Se cuvine să menționăm faptul că procedeul folosit de Zaharia Stancu amintește tehnica versului liber, în care poetul, recurgînd la alternarea de unități frazeologice ine-

gale, poate izola momentan nu numai grupuri de cuvinte, ci chiar un singur cuvînt, pentru a-l scoate în evidență și a-i acorda o importanță deosebită. Adaptarea acestui procedeu — unul dintre elementele caracteristice ale versului liber — la proză, apare și în alte povestiri ale lui Zaharia Stancu. În *Florile pămîntului*, una dintre ultimele sale bucăți în proză, scriitorul face apel mai des la acest procedeu:

„*Cine are auzul atît de ascuțit ca să prindă ce spun florile,*
ce spun copacii,
ce spune iarba,
ce spun stelele cerului cînd clipesc din ochii lor rotunzi, noaptea?"[4]

sau:

„*Cînd soarele este la amiază,*
cînd văzduhul seamănă cu plumbul topit,
cînd pămîntul arde,
și cînd tu stai departe de orice fir de umbră,
frînt de mijloc,
aproape gol și desculț și flămînd,
și aceste lanuri înalte și bogate, pe care tu le-ai semănat pentru altul,
și pe care le seceri pentru altul,
și azi,
și mîine,
și poimîine,
și săptămîna asta,
și săptămîna cealaltă,
sub acest cer albastru,
sub dogoarea acestui soare de iad,
sorbind plumbul acesta topit . . ."[5]

Grija de a da un relief cît mai puternic expresiei constituie o preocupare de căpetenie a scriitorului. Dispunerea grafică în alineate separate a diverselor unități frazeologice e numai una dintre formele de manifestare ale acestei preocupări. Analiza stilistică a capitolului *Iarba* — acest

[4] Zaharia Stancu, *Florile pămîntului*, E.S.P.L.A. (f. dată), p. 66.
[5] *Florile pămîntului*, pp. 126—127.

„poem în proză“, cum l-a caracterizat critica literară — ne dă posibilitatea să desprindem și alte aspecte semnificative din acest punct de vedere.

Examinarea elementelor lexicale care apar în capitolul *Iarba* arată că Zaharia Stancu folosește de obicei cuvinte obișnuite, întrebuințate curent (e de semnalat doar o singură excepție: termenul *cimber* „tulpan“, element de origine turcească, de circulație mai restrînsă, caracteristic regiunii în care se desfășoară acțiunea romanului). Scriitorul nu aleargă, așadar, după cuvinte rare; dimpotrivă, el utilizează termeni uzuali, caracteristici vorbirii de fiecare zi. Pentru ca stilul să cîștige în expresivitate, scriitorul ar fi putut recurge, între altele, la următoarele două modalități; sau să facă apel la noi combinații, la noi alăturări de cuvinte; sau, alegînd termenii cei mai simpli, dar și cei mai tipici pentru a zugrăvi anumite realități, să insiste asupra lor, să-i scoată în relief, subliniind astfel caracterul lor sugestiv. În general, Zaharia Stancu preferă cea de a doua cale.

Scoaterea în relief a unui anumit cuvînt — căruia scriitorul vrea să-i acorde o forță sugestivă deosebită — e obținută prin diverse mijloace ca, de exemplu, repetarea lui intenționată în aceeași frază, reluarea în altă frază sau chiar în alt pasaj, inversiunea etc. Pe gama acestor procedee conștiente, autorul realizează chiar în fragmentul de față, tot felul de variații.

În ceea ce privește procedeul reluării unor anumiți termeni, sînt instructive datele pe care le oferă statistica frecvenței cuvintelor într-un text atît de scurt cum e cel comentat; lăsînd la o parte uneltele gramaticale (conjuncțiile, prepozițiile), a căror repetare e firească și nu prezintă interes în acest fragment, din punctul de vedere al procesului amintit, numeroși termeni revin de mai multe ori sub pana scriitorului. De pildă: *ploaie* (de 6 ori), *vînt* (de 4 ori), *nori* (de 4 ori), *cimber* (de 4 ori), *negru* (de 4 ori), *nou* (de 3 ori), *proaspăt* (de 3 ori); cuvîntul *iarbă* — pe care autorul l-a ales ca titlu al capitolului, *iarba nouă, proaspătă* reprezentînd simbolul victoriei vieții care-și urmează cursul înainte — revine în text, nu întîmplător, cel mai des (de 8 ori!).

Frecvența repetării, cu funcțiune stilistică de insistență, a unor anumiți termeni conferă stilului lui Zaharia Stancu

o originalitate izbitoare și constituie o trăsătură specifică a artei sale de prozator. Analizînd tiparele stilistice ale modului în care autorul realizează repetiția, se pot distinge diverse „tipuri"[6].

Uneori, cuvîntul e folosit, mai întîi, fie fără nici un determinant, fie însoțit de un anumit determinant, însă apoi, la fiecare repetare, apare întovărășit de către un determinant întotdeauna altul (de obicei un adjectiv) sau o locuțiune adjectivală cu funcțiune de epitet general):

„*Norii au adus* **ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară".**

„*Peste oamenii împușcați și îngropați adînc a răsărit* **iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă".**

Sintetizînd procedeul într-o reprezentare grafică, s-ar putea trasa schema:

a-ab-ac-ad

Variante ale acestui tip apar și în alte pagini ale romanului:

„**Sînt struguri albi** *și* **struguri negri-albăstrii** *în via boierului olog.*

Sînt **struguri aurii-ruginii** *și* **struguri roșcovani** în *via boierului care acum e dus pe brațe de slugi și așezat într-un cărucior cu rotile, sus, lîngă casa paznicului albanez cu fes roșu.*

Și **struguri roșii** *ca sîngele"* (p. 68)[7].

(Reprezentarea grafică a acestui tip: *ab-ac-ad-ae).*

Alt exemplu din aceeași categorie:

„*Cînd înflorește cicoarea, vîntul adie cu* miros amar.

---

[6] Discutăm în special „tipurile" de repetiție din fragmentul pe care îl comentăm.

[7] Între exemplul anterior *(„a răsărit iarbă, iarbă nouă, iarbă proaspătă")* și cel de față există o deosebire și de altă natură: în primul caz, adjectivele determină *aceeași* ploaie, în cel de al doilea, ele indică *diversele varietăți* de struguri. În ambele cazuri, se realizează însă funcțiunea stilistică de insistență.

Miros acrișor *aduce vîntul dinspre cîmpuri cînd se coace orzul,* **miros dulce** *cînd grîul dă în copt și cînd porumbul începe a prinde boabe*" (p. 98).

Scriitorul obține aici un efect stilistic remarcabil nu numai datorită repetiției și anticipării, în cea de a doua frază, a complementelor directe, ci și prin exprimarea nuanțelor percepției olfactive cu ajutorul adjectivelor întrebuințate în mod obișnuit pentru notarea percepțiilor gustative.

Alteori, cuvîntul e reluat în mod constant cu același epitet, ca de pildă în pasajul de mai jos, unde repetiția devine obsedantă, fiind utilizată într-o gradație ascendentă, a cărei culme e exclamația patetică finală care dă stilului o notă de lirism retoric:

„*În fiecare sat muieri cu* **cimbere negre.** *Dar nu toate muierile care au rămas văduve poartă* **cimbere negre.** *Cu ce să cumpere muierile* **cimbere negre,** *și de unde atîtea* **cimbere negre,** *dintr-o dată . . .*"
(Reprezentarea grafică: *ab-ab-ab-ab*).

În alte locuri, determinantul rămîne același, iar determinatul se schimbă (tipul acesta apare mai rar):

„*Pretutindeni miroase . . .*[8] **a iarbă nouă, a frunze noi.**"
Sau:

„*Poartă* **șorț negru, cimber negru,** *dada Zvîca*" (p. 133).
(Reprezentarea grafică: *ad-bd*).

Pentru a impresiona mai puternic, scriitorul înlănțuie cuvîntul repetat de-a lungul unor construcții savante, reluîndu-l sub diverse forme flexionare:

„*Povestindu-ne, visul,* **lăcrima** *tata.* **Lăcrima** *mama.* **Lăcrimau** *surorile . . .*[9] **Lacrimi** *limpezi* **lăcrimau.** *Căci sufletul tulbure și trupul obosit limpezi* **lacrimi** *varsă în lume,* în **lumină,** *prin* **lumina** *ochilor triști . . .*[10] *Eu mi-am*

---

[8] Suspensiunea noastră.
[9] Suspensiunea autorului.
[10] Suspensiunea autorului.

mușcat limba și fălcile pînă am simțit în gură gustul sîngelui, sărat și neplăcut, pe care îl cunoșteam. Și n-am lăcrimat . . .[11] *S-au întors înăuntrul meu* **lacrimile . . .**[12]

Z. Stancu folosește adesea procedeul reluării unui anumit termen și pentru a realiza articularea ideilor exprimate prin diverse unități frazeologice:

„*A venit vîntul dinspre Dunăre,* **vînt cald.**
Și **vîntul** *a adus* **nori.**
Și **norii** *au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă,* **ploaie de primăvară.**
Ploaia bună a *înviorat pămîntul.*"

Ultimul termen important din partea finală a propoziției e reluat la începutul propoziției următoare. Uneori, cursul obișnuit al frazei este întrerupt și reluat apoi, cu menționarea ultimului termen folosit înainte de întreruperea momentană a comunicării:

„*Unde n-a fost semănată sămînța de grîu, unde n-a fost semănată sămînța de mei, ori de secară, ori de orz, ori de rapiță, a răsărit* **iarbă.**
Iarbă *cu vîrful subțire*".

Reluarea în astfel de condiții e realizată adesea cu prețul călcării regulilor topicii obișnuite din limba literară:

„*S-au întors unii oameni care fuseseră purtați pe la orașe legați . . .*[13]
Au venit **dezlegați.**
Dezlegați *s-au întors la casele lor.*"

Sau:

„*Vîntul îi bate fusta udă, i-o lipește de trup. Tulpanul i-l* **udă. Îi udă** *ghiorocul* (. . .)" (p. 16):
„*Măruntica își face loc pe marginea patului, vorbește cu mama. Fereastra* **vînătă. Vînăt** *văzduhul*" (p. 86).

[11] Suspensiunea autorului.
[12] *Florile pămîntului*, p. 28.
[13] Suspensiunea noastră.

Schema articulării ideilor în astfel de fraze ar putea fi înfățișată în felul următor:

— *a/a-b/b-c/c* —

Scriitorul realizează coordonarea prin reluarea ultimului termen din propoziția anterioară. Repetiția, în astfel de cazuri, devine un instrument gramatical, și anume un procedeu sintactic. Iată de ce stilul lui Zaharia Stancu, datorită unora dintre aspectele sale, ar merita denumirea de „catenar“, în sensul că *a, b, c,* din desenul grafic de mai sus, ar reprezenta un fel de „catene“ care leagă unitățile frazeologice, dînd un aspect specific ritmului intern al comunicării.

Nu este lipsit de interes să arătăm că procedeul reluării unui anumit termen din propoziția anterioară în propoziția următoare se întîlnește și în vorbirea populară. Iată cîteva exemple chiar din regiunea Teleormanului, din care e originar scriitorul:

„*Așa ĭeste* **satu** *ăsta; ĭe vechi* **sat,** *mare,* **dămult;** *ĭe mai* **dămult** *că Lixăndriĭa*“[14].

Sau:

„*Pă timpu* **turcilor** *ĭeram mic, d-abi ți minte. Cu* **turciĭ** *o ducea lumea mai gre, da ĭera* **lumea** *mai domoală*“[15].

---

[14] *Graiul nostru, Texte din toate părțile locuite de români,* publicate de A. I. Candrea, O. Densusianu, Th. D. Speranția, București, 1906, vol. I, p. 148.

[15] *Ibidem.* Procedeul apare și în graiurile din alte regiuni: „O fost un om. *S-o dus cu oile la țară. Ducîndu-se cu oile la țară,* cînd o *venit napoie* — dac-o nins, o venit *napoie* — ș-o *oaie s-o prins* într-un spine. *Păcurariu s-o dus cu oile, oaia o rămas în spińe.* După ce o *rămas oaia în spine,* într-un tîrziu o venit o lupoańe ș-o găsit oaia“. (Text din Cerbăl, reg. Hunedoara, păstrat în arhiva Institutului de folclor): „Apoi *i-o tăiet* (mieii). O zis că cînd o fost să-i *taie, să taie* unu, să-i *taie amîndoi. I-o tăiet pe-amîndoi mńeii.* Apăi dacă i-o *tăiet pe-amîndoi mńeii,* o mînat să-i spele acolo la orice vale“ (text din Racșa, reg. Baia Mare, păstrat în arhiva Institutului de folclor). Această trăsătură specifică vorbirii populare apare și în scrisul cronica-

Zaharia Stancu utilizează în exprimarea ideilor acest procedeu caracteristic limbii vorbite populare și, conștient, îl „stilizează". Valoarea stilistică a procedeului — prin care autorul caută să atragă atenția cititorului asupra unui anumit termen — e de insistență. Folosirea frecventă a acestui mod de exprimare dă, uneori, stilului lui Zaharia Stancu o notă de originalitate căutată.

Reluarea, în altă unitate frazeologică, a unui termen folosit anterior, dă posibilitate scriitorului să întrebuințeze un procedeu sui-generis de exprimare și de conturare a ideilor. Să examinăm cîteva exemple:

„Umblă pe ulițele satului, parcă ar călca pe ghimpi. *Nu sînt* ghimpi *pe ulițele satului."*

Ultima propoziție nu aduce un progres al ideii, ea fiind, din punctul de vedere al logicii exprimării, de prisos (propoziția comparativă din fraza anterioară, introdusă cu *parcă* și cu predicatul la condițional exprimă suficient caracterul ireal al acțiunii). Construcția pe care o folosește scriitorul în mod intenționat are un caracter afectiv: ea izvorăște din dorința lui de a sublinia în mod deosebit ideea care exprimă o anumită constatare. Reluarea unui termen din fraza anterioară îi oferă scriitorului posibilitatea să „retușeze" ideea, să o contureze mai exact, să precizeze și să studieze în concretul deplin comparația prin care ar părea că se poate depărta de notarea exactă a realității. Autorul manifestă o insistență și o dorință de a c o n t r o l a și de a d i r i j a reprezentările pe care le va avea cititorul. Această trăsătură specifică stilului lui Zaharia Stancu revine în diferite pagini ale operelor sale în proză:

„A cumpărat tata o traistă de cartofi, i-a curățat mama, ca și cum ar fi vrut **să-i pună în tigaie** *să-i prăjească.* **Nu i-a pus în tigaie**" (p. 113).

„Se părea că pămîntul întreg **va putrezi. N-a putrezit.**" (p. 53).

---

rului Ion Neculce: „Iară *vezirul* se dusăsă la altă cetate mai înlăuntru. Și l-au bătut pre *vezirul* nemții de la acea cetate. Și după ce l-au bătut pre *vezirul* nemții, s-au dus *vezirul* cu oastea în laturi."

„Valea nu mai era verde. Nici nu fusese *în vara aceea. Era pustie.*“[16]

Și procedeul „retușării“ poate fi găsit în producțiile populare. Iată, de pildă, exemple (dintr-o culegere din Ardeal), în care se observă un mod de „retușare“ asemănător cu acela semnalat în proza lui Zaharia Stancu:

Colo-n șesul cel frumos,
Joacă un **luciu luceafăr,**
Da nu-i luciu luceafăr
Că-i o sfîntă dalbă rugă[17],

Colo-n dealu de cel dealu
Răsăritu-mi-o **doi sori,**
Da nu-s doi sori,
Că-s doi frățiori...[18]

De asemenea, în începutul baladei *Dolca* — reluat de Al. Russo în *Cîntarea României* — apare același procedeu:

Pe cîmpul Tinechiei
Pe zarele cîmpiei
Răsărit-au florile
O dată cu ziorile?

N-au răsărit florile
Ș-au dus Costea oile
De-au așezat stînele
Pe toate movilele.[19]

B. P. Hasdeu a semnalat existența acestui procedeu și în folclorul popoarelor balcanice (de pildă, la sîrbi), numindu-l, cu un termen împrumutat din biologie *„arrêt de développement“* (vezi *Columna lui Traian*, an. IV, 1873, nr. 13, p. 257, unde se citează, în traducere românească, următoarele versuri:

---

[16] Zaharia Stancu, *Dulăii*, E.S.P.L.A., București (f. dată), p. 78.
[17] A. Viciu, *Colinde din Ardeal*, București, 1914, p. 149.
[18] *Ibidem*, p. 147.
[19] V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, 1866, p. 54.

Creștea **un subțire brad**
Pe doi munți înalți
Dară nu era bradul,
Ci o fată naltă.)

Ne punem deci întrebarea dacă, în proza lui Zaharia Stancu, nu este vorba de o stilizare a unui procedeu caracteristic poeziei populare.

Cîteodată scriitorul cumulează diversele procedee: reluarea unor termeni, dispunere simetrică a propozițiilor, comparația, antiteza, izbutind să creeze imagini de un real efect artistic:

„Cerul e spuzit de stele mari, ca niște gutui care se clatină. Și Dunărea e spuzită de stele mari, galbene ca gutuile care se clatină. O lună de aur pe cer, rotundă, neclintită. Și o lună de aur, spartă în țăndări, sfărîmată puzderie, în apă."[20]

O altă trăsătură caracteristică a stilului lui Zaharia Stancu — în legătură cu structura frazei — e predilecția pentru construcția paratactică, realizată prin suprimarea elementelor de legătură dintre propoziții. Fraza scriitorului e de obicei scurtă și alcătuită mai ales din propoziții principale; subordonatele se întîlnesc rar, predomină propozițiile independente — reduse la esențial:

Au tălpile pline de bube.
Au tălpile sparte.
Merg ținîndu-se cu mîinile de burtă.
Oasele îi dor.
Au șalele rupte.

sau:

„De-ar veni o răpăială de ploaie . . .[21] *Să vină și să treacă repede. Să ude văzduhul. Să potolească arșița. Să răcorească pămîntul care-mi frige tălpile. Picioarele mi-au devenit două răni care dor. Degeaba le mai presar cu țărînă. Sîngele curge, se sleiește, din nou curge"* (p. 193);

---

[20] *Florile pămîntului*, p. 20.
[21] Suspensiunea autorului.

„... Mănîncă toți. Noaptea a fost lungă. S-a jucat mult. Fiecăruia îi e foame[22]. *Pînă spre amiază se bea și se mănîncă la amîndouă casele. Acum e luni seara. Se adună socrii la un loc. Fac socoteala nunții. Încheie socotelile și-și dau seama ce avere au însurățeii. Rudele, neamurile au plecat la casele lor. Nu s-a terminat nunta"* (p. 184).

Spre a acorda mai multă expresivitate stilului, Zaharia Stancu elimină uneori verbul, recurgînd la fraza nominală. Exprimarea telegrafică, redusă la simple notații instantanee, e caracteristică manierii lui Zaharia Stancu. Tiparul obișnuit al frazei din exprimarea literară este spart: fraza e fragmentată și sintaxa e eliberată astfel, în mod conștient, de legăturile ei, fapt care dă comunicării un ritm intern sacadat, abrupt:

„Unde n-a fost semănată sămînța de grîu ...[23] *a răsărit iarbă.*
Iarbă cu vîrful subțire.
Iarbă lucioasă, sticloasă";

sau:

„Dezlegați s-au întors la casele lor.
Cu oasele zdrobite, cu pielea sfîșiată".

Cf. și:

„Căutăm umbră lîngă care. E umbră la car. Pentru lăcuste. Pentru șopîrle. Pentru gadinele pămîntului (p. 195);
„Bordeiul are două odăi și două coșuri. Într-o odaie nunta. În alta, pregătit, patul mirilor. Căpătîi umplut cu lînă. Peste rogojina de toate zilele, scoarță" (p. 75);
„Astă seară i-a murit vecinul. A rămas numai vecina. Să tot aibe 20 de ani. Cîrnă, albă, cu draci" (p. 82).

Avem de-a face — și în acest caz — cu un mod de exprimare, care se întîlnește în vorbirea poporului. Ov. Densusianu a arătat că în vorbirea țăranilor apar adesea „fraze scurte" „bruscate". *Cînd țăranul are să povestească o si-*

[22] Suspensiunea noastră.
[23] Suspensiunea noastră.

tuație simplă, un incident, atunci cîteva cuvinte îi vin repede în minte și se mulțumește cu atît — povestirea lui în cazul acesta e lipsită chiar de treceri, de legături cum ni s-ar părea firești"[24]. Această particularitate caracteristică graiului viu al poporului își găsește așadar expresia în proza lui Zaharia Stancu.

Am încercat să definim unele aspecte ale structurii stilistice a prozei lui Zaharia Stancu, plecînd de la interpretarea analitică a unui capitol al romanului *Desculț*. Personalitatea de prozator a lui Zaharia Stancu apare bine conturată în procedeele sale de selectare și de organizare a mijloacelor lingvistice și stilistice. Autorul știe să îmbine epicul cu liricul și să povestească evenimentele într-o limbă familiară, servindu-se de termeni caracteristici regiunii în care se petrece acțiunea romanului.

Stilul lui Zaharia Stancu e legat de concret, autorul urmărind în mod voit să pună în relief, în primul rînd, senzațiile. Este un stil care face apel la reprezentări, mai degrabă decît la noțiuni abstracte; de aici și întrebuințarea, de către autor, a unor procedee (în special folosirea frazei nominale, suprimarea elementelor de legătură dintre propoziții, repetarea cuvintelor sugestive etc.) care-i permit să exprime cît mai puternic elementele concrete ale realității. Caracterul concret al stilului lui Zaharia Stancu își are originea în vorbirea populară, care manifestă o predilecție deosebită pentru exprimarea concretă, pentru termenii concreți[25].

Zaharia Stancu este un novator în privința topicei prozei noastre literare. Pornind de la vorbirea vie a poporului, în care ordinea cuvintelor e mai liberă, autorul trece peste topica obișnuită a exprimării literare, și, dînd frîu liber personalității sale, acordă cuvintelor locul pe care-l crede potrivit, pentru a da mai mult relief expresiei. În dozajul mijloacelor stilistice ale autorului, dislocarea unității frazei — prin inversiuni, prin întreruperea cursului obișnuit al comunicării și prin reluarea lui cu ultimul

---

[24] Ov. Densusianu, *Vorbirea populară din puncte nouă de vedere*, în *I-iul congres al filologilor români*, București, 1926, p. 98.

[25] Vezi în legătură cu felul cum dozează concretul și abstractul în vorbirea populară. Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 98 și urm.

termen folosit înainte de întrerupere, prin repetiții, prin construcții eliptice — joacă un rol de seamă.

Unele dintre procedeele amintite se întîlnesc și la alți autori și ca atare nu sînt noi în evoluția prozei noastre. B. Delavrancea, de pildă, a utilizat și el, în repetate rînduri, construcțiile nominale:

„Caii deliilor erau în spume. În loc de frîie, ștreanguri și curmeie. Cuțite late la brîu. Căciuli țurcănești date pe ochi. Priviri de fiară“[26].

„Pe pat o scoarță aleasă în fel de fel de migălituri. Pernele cu fețele de cuadrilat. Pe lacra de sub icoane, două plăpomi groase[27].

D. Anghel a folosit adesea inversiunea:

„Nevîrstnica fată cu umeri înguști și ascuțite șolduri femeie s-a făcut“[28],

„Gol rămăsese locul în urma lor . . .“[29]

Referindu-ne la stilul lui Zaharia Stancu, e necesar să precizăm că n o u t a t e a constă tocmai în f r e c v e n ț a întrebuințării acestor procedee. Considerăm că nu e inutil să insistăm puțin asupra acestui aspect. Faptul că cititorul sesizează uneori „efortul“ autorului de a pune, cu orice preț, pe primul plan, un anumit termen, arată că, în unele aspecte ale stilului narativ al lui Zaharia Stancu se simte o anumită m a n i e r ă . Dacă în capitolul *Iarbă*, analizat de noi, diversele procedee examinate contribuie într-adevăr la realizarea unui remarcabil efect artistic, în alte pagini ale romanului însă se simte maniera. Ceva mai mult, uneori, ca de pildă în citatul de mai jos, reluarea termenului *fîntînă* — departe de a da relief exprimării

---

[26] B. Delavrancea, *Sultănica*, București, Ed. Cultura Națională, 1922, p. 49.

[27] *Ibidem*, p. 11.

[28] D. Anghel, *Proză*, București, Ed. Cartea Românească, 1924; vezi, în ceea ce privește întrebuințarea deasă a inversiunii în scrierile lui D. Anghel, observațiile lui T. Vianu, *Arta prozatorilor români, București*, Ed. Contemporană, 1942, p. 253, nr. 1.

[29] D. Anghel, *op. cit.*, p. 9.

— contribuie, dimpotrivă, la monotonia ei și frizează chiar banalitatea:

„Vine Verde, fratele de mînă, o apucă pe soră-mea Evanghelina de braț, o duce la **fîntînă** *— la* **fîntîna** *din fața primăriei, la* **fîntîna** *de la care de acum înainte ea o să aducă apă la casa ei. De cînd s-a măritat, soră-mea Evanghelina a luat apă în fiecare zi de la* **fîntîna** *asta. Acum, fratele de mînă o aduce la* **fîntînă**" (p. 179).

În sfîrșit, altă notă proprie stilului lui Zaharia Stancu — care-i conferă acestuia un loc aparte între scriitorii actuali — constă în încercarea de a întrebuința în proză anumite procedee rezervate versului liber. Sistemul de organizare a mijloacelor stilistice ale prozatorului Stancu poartă amprenta poetului Stancu.

Istoricul limbii literare se cuvine să înregistreze această interferență dintre stilul exprimării în proză și stilul creației în versuri, deoarece ea constituie o trăsătură caracteristică a limbii unora dintre scriitorii noștri contemporani.

Reprodus după vol. Boris Cazacu, *Studii de limbă literară*. Probleme actuale ale cercetării ei, E.S.P.L.A., București, 1960, pp. 195—213.

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ,

„MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT"

1 Un prinț din Levant îndrăgind vînătoarea
prin inimă neagră de codru trecea.
Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea,
cînta dintr-un flaut de os și zicea:
— Veniți să vînăm în păduri nepătrunse
mistrețul cu colți de argint, fioros,
ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse
copita și blana și ochiul sticlos...
— Stăpîne, ziceau servitorii cu goarne,
mistrețul acela nu vine pe-aici.
Mai bine s-abatem vînatul cu coarne,
ori vulpile roșii, ori iepurii mici...
Dar prințul trecînd zîmbitor înainte
privea printre arbori atent la culori,
lăsînd în culcuș căprioara cuminte
și linxul ce rîde cu ochi sclipitori.
Sub fagi, el dădea buruiana-ntr-o parte:
— Priviți cum se-nvîrte făcîndu-ne semn
mistrețul cu colți de argint, nu departe:
veniți să-l lovim cu săgeata de lemn!...
— Stăpîne, e apa jucînd sub copaci,
zicea servitorul privindu-l isteț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Și apa sclipea ca un colț de mistreț.
Sub ulmi, el zorea risipite alaiuri:
— Priviți cum pufnește și scurmă, stingher,
mistrețul cu colți de argint, peste plaiuri:
veniți să-l lovim cu săgeata de fier!...
— Stăpîne, e iarba foșnind sub copaci,
zicea servitorul zîmbind îndrăzneț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Și iarba sclipea ca un colț de mistreț.
Sub brazi, el striga îndemnîndu-i spre creste:

— Priviţi unde-şi află odihnă şi loc
mistreţul cu colţi de argint, din poveste:
veniţi să-l lovim cu săgeata de foc!...
— Stăpîne, e luna lucind prin copaci,
zicea servitorul rîzînd cu dispreţ.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Şi luna sclipea ca un colţ de mistreţ.
Dar, vai! sub luceferii palizi ai bolţii,
cum sta în amurg, la izvor aplecat,
veni un mistreţ uriaş, şi cu colţii
îl trase sălbatic prin colţul roşcat.
— Ce fiară ciudată mă umple de sînge,
oprind vînătoarea mistreţului meu?
Ce pasăre neagră stă-n lună şi plînge?
Ce veştedă frunză mă bate mereu?...
— Stăpîne, mistreţul cu colţi ca argintul
chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.
Ascultă cum latră copoii gonindu-l...
Dar prinţul răspunse-ntorcîndu-se: — Taci.
Mai bine ia cornul şi sună întruna.
Să suni pînă mor, către cerul senin...
Atunci asfinţi după creştete luna
şi cornul sună, însă foarte puţin.

1. Aş vrea să precizez că, acceptînd să scriu aceste rînduri despre propria mea poezie *Mistreţul cu colţi de argint*, încerc să ies din categoria autorilor care îşi explică şi, implicit, îşi justifică opera, furnizînd diverse date asupra genezei ei. Mi-ar plăcea să izbutesc a mă situa, faţă de această poezie, ca un simplu cititor, detaşat de toate antecedentele ei extraliterare; mai mult — ca un critic şi exeget. Pentru aceasta, voi încerca să citesc textul baladei ca şi cum nu eu aş fi autorul ei, adică punînd în paranteză tot ceea ce ţine de planul de referinţă istorico-social (biografie, psihanaliză, idei estetice, proiect intenţional etc.). Orice date de acest fel, producînd informaţii asupra modului, timpului, împrejurărilor în care am compus poezia, aparţin sferei s e m n e l o r, dar nu ţin de s p e c i f i c u l l i t e r a r i t ă ţ i i textului; ca atare, ele interesează istoria literară, dar nu critica literară propriu-zisă, deoarece nu constituie elemente ale unui spaţiu literar orientat, adică ale unui ansamblu reglementat de legile unui sistem aparte, ci doar mate-

riale cu caracter de informație; ele se situează în planul zero al valorii.

Fiind singurul care le deține, voi furniza, desigur, asemenea date informative; dar țin să subliniez că ele nu joacă, și nici nu trebuie să joace, nici un rol în procesul specific de apreciere critică a operei. Sistemul unei opere (în cazul de față, poezia *Mistrețul cu colți de argint*) formează un ansamblu de legi proprii, interne, care se structurează continuu în procesul activ al lecturii critice, proces-scriitură, care, la rîndul său, își alimentează propria sa creativitate; cu alte cuvinte, el nu constituie o simplă etalare orizontală a unor date din planurile de referință (biografice, psihologice, estetice, ideologice etc.), ci un sondaj în structura literară a textului, o devoalare a formei-sens care-i asigură specificitatea și-i conține valoarea. Tot ce se leagă de confesiunea de atelier a autorului (cînd am scris poezia, ce m-a determinat, cum am compus-o, ce am „vrut să spun“ etc.) nu formează, ca să zic așa, decît punga de cangur a operei: ea ține textul în lumina informației istorice, dar nu-i asigură deloc viața intimă, nu-i explică funcțiile, nu-i justifică existența axiologică.

Dubletul indisolubil formă-sens, care se evidențiază ca particularitate de limbaj într-un text literar, constă în proprietatea unui semnificant de a dura, adică de a se oferi unei cunoașteri infinite. Această cunoaștere infinită constituie viața estetică însăși a operei și se manifestă în procesul activ al lecturii critice. Orice nouă exegeză pertinentă a unei poezii confirmă vitalitatea acesteia, relevînd mereu valorile latente din text: o operă trăiește atîta timp cît în structurile ei verbale licăresc semnificații noi. Afirmînd acestea, vreau să insist asupra rolului deosebit de important al actului critic de receptare adecvată a operei, singurul care identifică exact prezența valorii în text și, identificînd-o, îi atribuie rolul oxigenului: nu acela de a arde, ci acela de a întreține arderea.

2. Scrisă cu mai bine de 34 de ani în urmă — la 4 iulie 1945, în Sibiu — poezia *Mistrețul cu colți de argint* reprezintă un text tipic pentru idealurile lirice care animau, în acel timp, „Cercul literar“. Nu-mi mai amintesc exact dacă, la acea dată, cunoșteam sau nu articolul programatic al lui Radu Stanca despre *Resurecția baladei*, care avea să apară curînd în „Revista Cercului literar“. Dar ideile lui ne erau familiare tuturora, atît din nesfîrșitele

noastre discuţii peripatetice pe străzile Sibiului, cît şi din dezbaterile de la cenaclul nostru, care se ţineau, de obicei, în casa profesorului Henri Jacquier. Ţin minte însă că intenţia mea, cînd am compus această poezie, a fost aceea de a realiza o îndoită exigenţă: pe de o parte, o structură dramatico-epico-lirică tipică, de baladă, cu trei momente conflictuale urmate de un deznodămînt final; pe de altă parte, un caracter simbolic al desfăşurării lor, care să permită mai multe interpretări. Primul deziderat răspundea admiraţiei mele pentru balada romantică germană (probabil că *Erlkönig* de Goethe a jucat, aici, un rol hotărîtor); dar el venea şi ca o prelungire a interesului pe care l-am manifestat, încă din copilărie, faţă de poeziile lirico-narative ale lui Bolintineanu, Eminescu, Coşbuc. Al doilea deziderat, mai ambiţios, se hrănea din lecturile mele franceze, care, pe vremea aceea, erau Baudelaire, Nerval, Verhaeren, Mallarmé, Valéry. Unii exegeţi ai mei vor fi poate surprinşi aflînd că textul meu nu avea nici o legătură cu *Noapte de decembrie* al lui Al. Macedonski, poet pe care nu l-am citit cu interes şi plăcere decît mult mai tîrziu.

Nu sînt în stare să precizez cum am ajuns să „elaborez" subiectul poeziei — situaţia poetică, după expresia lui Radu Stanca, deşi o foarte vagă impresie îmi spune că la baza lui s-ar afla o ilustraţie orientală cu temă cinegetică; dar ce anume — nu ştiu. S-ar putea totuşi să fi fost o sugestie livrescă, aşa cum s-a întîmplat la geneza poeziilor *Trandafirul negru*, *Orologiul de gheaţă*, *Nunta*, *Forma omului*, *Acela-care-nu-se-teme-de-nimic* şi altele din acea perioadă.

3. Forma definitivă a poeziei, apărută pentru prima dată în volumul *Omul cu compasul* (Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966), diferă foarte puţin de versiunea tipărită în ultimul număr al „Revistei Cercului literar" (Sibiu, nr. 6—8, 1945), care corespunde manuscrisului. Modificările, făcute îndeosebi în 1957 (an „de subsol", pentru mine, cînd mi-am revizuit o mulţime de poezii mai vechi din perioada sibiană), urmăreau, în principal, exigenţe de natură prozodică (asigurarea alternanţei rimei feminine şi masculine în versurile fără soţ şi, respectiv, cele pare — criteriu formal nerespectat, de altfel, integral pe tot parcursul textului), compoziţional-simbolică

(marcarea gradației celor trei momente dramatice, prin utilizarea unor elemente de reprezentare care să sporească, treptat, emoția și semnificațiile: *fagi—ulmi—brazi, săgeata de lemn—de fier—de foc, iarba—apa—luna)* și expresivă.

Comparația între forma definitivă din 1957 și versiunea inițială, între vv. 17 și 44 *(Sub brazi, el dădea buruiana-ntr-o parte: / Priviți cum se leagănă galben, stingher, / mistrețul cu colți de argint, nu departe. / Veniți să-l lovim cu săgeată de fier. / — Stăpîne, e luna sclipind sub copaci, / zicea servitorul privindu-l isteț. / Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci! / Și luna sclipea ca un colț de mistreț. / Sub fagi, el țintea un tufiș lîngă trunchi: / — Priviți cum se-nvîrte verzui, ca-ntr-un joc, / mistrețul cu colți de argint, în genunchi. / Veniți să-l lovim cu săgeată de foc. / — Stăpîne, e apa jucînd sub copaci, / zicea servitorul zîmbind îndrăzneț. / Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci! / Și apa sclipea ca un colț de mistreț. / Sub ulmi, el fugea printre tufe zglobiu: / Priviți cum se mișcă prin iarbă cu teamă / mistrețul cu colți de argint, purpuriu. / Veniți să-l lovim cu săgeată de-aramă. / Stăpîne, e vîntul bătînd sub copaci, / zicea servitorul zîmbind cu dispreț. / Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci! / Și iarba sclipea ca un colț de mistreț. / Dar, vai! într-o seară, cînd sta alinat, / privind în izvoare luceferii bolții, / veni un mistreț uriaș, argintat, / și-l trase pe jos sfîșiindu-l cu colții)*, poate să aprecieze, astăzi, oportunitatea acestor modificări. În treacăt, mă simt dator să spun că regretatul meu prieten, criticul Ovidiu Cotruș, mi-a reproșat versul al treilea, care, după părerea lui, ar fi mai puțin realizat în forma sa definitivă decît în versiunea inițială *(călcînd cu piciorul desișul, cărarea)*... În rest, schimbările operate în text sînt exclusiv de amănunt: v. 14 *(Mai bine s-abatem*, în loc de *Veniți să cunoaștem)*, v. 13 *(frunze*, în loc de *arbori*), v. 13 (*trecînd*, în loc de *mergînd*), v. 16 *(ce rîde*, în loc de *din arbori*), v. 47 (*neagră*, în loc de *mare*), v. 48 *(veștedă frunză*, în loc de *frunză ușoară*). La început, vv. 49—50 aveau forma următoare: — *Stăpîne, mistrețul cu colți de argint, / chiar el te-a cuprins, năvălind sub copaci, / S-aude și-acuma cumplit grohăind.*

Am impresia că examinarea acestor transformări denotă o limpezire a sensurilor discursului: gradația nu mai

e lăsată la voia întîmplării, ci orientată ascensional cu ajutorul unor elemente naturale, de reprezentare, ce indică urcușul geografic *(fagi—ulmi—brazi)*, căruia îi răspunde, prin contrast, reacția servitorului *(isteț—îndrăzneț—cu dispreț)* sau sporirea efortului de urmărire a vînatului *(săgeată de lemn—de fier—de foc)*. Trecerea de la forma nearticulată *(săgeată)* la cea articulată *(săgeata)* intenționează o potențare magică a obiectului, cu consecințe în planul interpretărilor simbolice. După cum variantele din vv. 47—48 tind să sublinieze caracterul funest al deznodămîntului.

4. Există un grad zero al lecturii simbolice, la care *Mistrețul cu colți de argint* poate fi citit ca un simplu episod de vînătoare, ca o b a l a d ă c i n e g e t i c ă. Perfect adecvată unei asemenea „interpretări“, metoda structuralistă e capabilă, aici, să-și epuizeze „obiectul“. La nivel verbal, ea va pune în lumină un lexic specific *(vînătoare, codru, goarne, copoi* etc.) formule apelative de gen *(Veniți să vînăm* etc.) în care domină adhortativele. O preferință marcată pentru gerunziu contrapune timpurilor trecute ale narațiunii (imperfectul și perfectul simplu) un fel de prezent istoric. La nivel sintactic, se va evidenția suprapunerea frazării și prozodiei: deși neîntreruptă, desfășurarea verbală „se decupează“ în strofe, datorită mai ales recurențelor: începuturi de vers, refrene-rimă, aliterații etc. La nivel compozițional, acțiunea are *tempo* de ritual gradat, de la un *exergum* spre un final închis, prin intermediul a trei momente (în care conflictul e potențial) încoronate de un final (în care conflictul e real). Atitudinea naratorului se menține obiectiv-indiferentă pînă la versul 41, cînd o exclamație-avertisment rupe echilibrul expozitiv. Compoziția face corp comun cu descrierea și narațiunea; astfel, cele trei elemente de gen (dramaticul, epicul, liricul) converg în sinteza baladescă. Din punct de vedere prozodic, se remarcă utilizarea cezurii după silaba a 5-a: versul e tăiat în două emistihuri inegale (deși, ca metrică, el corespunde celui din *Mortua est: Făclie de veghe pe umezi morminte . . .)*, procedeu mai rar în poezia noastră. Alternanța rimei masculine și feminine subliniază deopotrivă precipitarea acțiunii și trecerea de la un protagonist la altul; ea încetează în „strofele“ de confruntare directă între prinț și servitor (unde rima

e exclusiv masculină), care se divulgă astfel ca zone de ruptură ale discursului. La nivelul semnificațiilor, interpretarea are o singură margine de joc, aceea care vizează cele trei momente conflictuale în gradație: oare „viziunile“ prințului sînt reale sau doar un delir al imaginației sale? În primul caz, protagonistul apare ca un erou temerar, victimă a propriei cutezanțe; în al doilea caz, el rămîne un simplu visător, un fantast doborît la cea dintîi confruntare cu realitatea.

5. Pe treapta următoare încep lecturile simbolice. Prima ce se impune este aceea care, refuzînd să vadă în protagoniști diverse simboluri tradiționale — particulare anumitor culturi —, procedează prin generalizare: prințul ar fi omul, în general; mistrețul — o imagine a idealului; vînătoarea — un act existențial al realizării de sine. Balada se încarcă, astfel, de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodămîntul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieții) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prințului e privită fie ca un eșec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic). O asemenea lectură ar insista asupra implicațiilor de ordin etic: virtuțile prințului (curaj, perseverență, „vizionarism“, noblețe de caracter, spiritualitate etc.) vor fi puse în contrast cu pragmatismul „naturalist“ al servitorului, luminînd rolul educativ-formativ al operei. Diverse considerații istorico-sociale, chiar ideologice, își pot afla argumente în text: sub statutul moral al personajelor se poate citi un statut social, datat istoricește. În felul acesta, poezia apare ca o baladă simbolică a existenței (superioare) tragice.

6. Valorile simbolice care pot fi acordate protagoniștilor, precum și semnificațiile care pot fi atribuite baladei *Mistrețul cu colți de argint*, depind, în primul rînd, de interpretarea dată actului în care se află angajați eroii, de sensul acordat acțiunii de a vîna, ca atare. Aproape în toate culturile vechi, vînătoarea este privită ca un act ritual cu finalitate spirituală: a urmări vînatul înseamnă a căuta o treaptă superioară de existență, a urmări un ideal spiritual. Pentru indienii din America de Nord, goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China cea veche, consu-

marea animalelor emblematice sporește virtuțile Împăratului; la vechii egipteni, uciderea hipopotamului, de pildă, îmbrăca un caracter magico-religios: ea reprezenta fie sporirea și asigurarea ordinii divine prin omorîrea animalelor monstruoase, simboluri ale haosului, fie distrugerea forțelor negative care persistă în lume, după cum făcea zeul cel bun, Horus; în Africa de Nord, anumite triburi consideră vînătoarea ca o desacralizare rituală a cîmpurilor, în vederea aratului: fiarele simbolizează manifestările invizibilului. Am furnizat aceste date pentru a arăta că balada mea poate fi plasată în oricare din asemenea culturi arhaice și deci interpretată în funcție de simbolica respectivă.

Dar vînătoarea poate să capete și o valoare simbolică negativă: ea devine atunci un viciu al lui Dionysos-Zagreus, Marele Vînător, personificare a nesațiului în voluptățile simțurilor, a goanei după satisfacții imediate și trecătoare.

Într-o viziune pur laică, *Mistrețul cu colți de argint* poate fi socotită ca u n r i t u a l c i v i l i z a t o r i u: în acest caz, prințul devine exponent al regalității potențiale, un viitor monarh care încearcă să-și exercite prerogativele firești de instaurare a ordinii, aflîndu-și moartea în lupta cu forțele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vînătorii, ca și instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează i s t o r i a î n s ă ș i a v î n ă t o r i i, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

7. Într-o perspectivă pur spiritualistă, balada oferă suficiente elemente pentru a fi citită ca u n r i t u a l a l i n i ț i e r i i. Scenariul epic, gradația ascensională, „delirul“ aparențelor înșelătoare care-l solicită pe prinț, „proba“ diverselor arme (de lemn, de fier, de foc) — toate acestea indică treptele ce trebuie să fie parcurse de orice novice în procesul de maturizare spirituală. Replicile servitorului nu sînt decît „ispitele“ cu care realitatea imediată, materială, încearcă să-l abată din drum. Imaginile neverosimile ale vînatului măsoară forța interioară a viziunilor sale, din ce în ce mai pure, mai elevate, dar și mai terifiante, mai nimicitoare: mistrețul urmărit (cel „cu colți de argint“) și mistrețul care-l ucide (cel „uriaș,

argintat") nu mai sînt una și aceeași fiară (decît pentru vederea „oarbă" a servitorului, care e un profan): cel dintîi simbolizează Absolutul libertății spirituale, meta- și polimorfic, niciodată atins, intrarea în domeniul marilor Mistere; celălalt e un animal real, simbol al accidentului concret, limita tragic-necesară a condiției umane. Căci durata „vînătorii" acoperă tot spațiul vieții.

În același timp, balada poate fi citită și invers, ca ritual al unui act profanator (sau uzurpator). Totul depinde de ce anume „vedem" în mistreț. În general, simbolistica mistrețului este de ordin negativ: acest animal figurează, de obicei, ignoranța și patima, pornirile bestiale, dezmățul. Dar o veche tradiție hiperboreană a mitului ni-l prezintă ca un simbol al autorității sacerdotale (druizii și brahmanii trăiau retrași în codri), al curajului și temerității (Japonia); simbolismul său capătă un caracter negativ abia o dată cu apariția creștinismului. Vînătoarea de mistreți a fost adesea privită, în Grecia și Galia, ca o imagine a puterii spirituale în luptă permanentă cu forțele temporale, ale statului laic. În India, mistrețul e asimilat lui Vișnu, care se înfundă în pămînt pentru a atinge piciorul stîlpului de foc al lumii; în Japonia, el este un animal zodiacal, apărător al tronului; la celți, mistrețul e ca druidul: trăiește în pădure, se hrănește cu ghindă și jir, are în jur nouă purcei și scurmă pămîntul la tulpina mărului, arborele imortalității; carnea lui constituie o hrană sacrificială ce se consumă la marele ospăț de la 1 noiembrie; marele preot Cian se transformă întotdeauna în porc druidic pentru a scăpa de urmăritorii săi. Mistrețul simbolizează „sacerdotul în luptă cu regalitatea într-o epocă de decadență spirituală".

E posibilă, așadar, o lectură care să facă din prinț un simbol al regalității necoapte, al tinereții dornice de putere, pornind la o luptă ambițioasă de instaurare prematură pe tron; sau, dacă ne referim la conflictul dintre sacru și profan, un simbol al puterii seculare, lumești, în plin proces de uzurpare a prerogativelor sacerdotale.

8. În fine, *Mistrețul cu colți de argint* a fost citit și ca o artă poetică. E posibil o asemenea interpretare? În lumina ei, prințul ar fi un simbol al creatorului (poetul), iar tribulațiile sale cinegetice, ar reprezenta ceea ce se nu-

meşte azi, într-un anume jargon critic, *l'errancè de l'écriture*. De aici, două lecturi concurează, cu şanse egale. În una, Opera este egală cu himera (multiplele apariţii contradictorii ale mistreţului), urmărită o viaţă întreagă, a poetului: acesta moare, pînă la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreţ uriaş, argintat"), care nu se ştie niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăşi. În cea de a doua, conflictul se arată a fi între idealitatea operei (lirice), figurată prin caracterul „fictiv", imaginar, al viziunilor prinţului, situate într-un spaţiul mereu mai eterat, de o parte, şi realul ca atare, în toată materialitatea lui concretă şi grosolană (precizările servitorului): tragicul creaţiei lirice ar consta în faptul că realul, ca atare, în „grosimea" lui materială, cum ar zice Mallarmé, nu încape în Operă, sau — dacă vrem neapărat să-l încorporăm în ea — o ucide, ucigînd (artistic vorbind) pe autor. Am dezvoltat aceste idei în cartea mea *Orfeu şi tentaţia realului* (Editura Eminescu, 1974).

Reprodus după vol. *Modalităţi de interpretare a textului literar*, coord. B. Cazacu, 1981.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Garabet Ibrăileanu — *Spiritul critic în cultura română*, Iași, Editura Viața românească, 1909.

Eugen Lovinescu — *Critice*, I—X, 1925—1929, Editura Ancora, București.

Lucian Blaga — *Fețele unui veac, zări și etape*, Editura pentru literatură, București, 1968.

G. Călinescu — *Clasicism, romantism, baroc* în *Impresii asupra literaturii spaniole*, Editura pentru literatură universală, București, 1965.

G. Călinescu — *Principii de estetică*, Editura pentru literatură, București, 1968.

Tudor Vianu — *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., București, 1955.

Tudor Vianu — *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., București, 1957.

Tudor Vianu — *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului, 1965.

Tudor Vianu — *Arta prozatorilor români*, vol. I-II, Editura pentru literatură, „Biblioteca pentru toți", nr. 363—364, București, 1967.

Tudor Vianu — *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968.

Tudor Vianu — *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.

Paul Zarifopol — *Pentru arta literară*, Fundația pentru literatură și artă, „Scriitori români contemporani", București, 1934; vezi și vol. I, ediția 1971, Editura Minerva.

Iorgu Iordan — *Stilistica limbii române*, Institutul de lingvistică română, București, 1944.

Vladimir Streinu — *Versificația modernă*, Editura pentru literatură, București, 1966.

Vladimir Streinu — *Problema criticii moderne*, în *Pagini de critică literară*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1968.

Al. Dima
Al. Rosetti,
Boris Cazacu — *Permanența realismului, Conceptul de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, București, 1967.

Liviu Onu — *Istoria limbii române literare*, Editura Minerva, București, 1971.

Boris Cazacu — *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării*, E.S.P.L.A., București, 1960.

G. I. Tohăneanu — *Studii de stilistică eminesciană*, Editura științifică, București, 1965.

G. I. Tohăneanu — *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, Editura științifică, București, 1969.

Edgar Papu — *Evoluția și formele genului liric*, Editura tineretului, București, 1968.

Adrian Marino — *Introducere în critica literară*, Editura tineretului, București, 1968.

* * * — *Contribuții la Istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I—II, Editura Academiei, București, 1956, 1958.

* * * — *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru literatură, București, 1966.

* * * — *Studii de istoria limbii române literare, secolul XIX*, vol. I-II, Editura pentru literatură, București, 1969.

Roger Fayolle — *La critique littéraire en France du XVI-e siècle à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1964.

Wolgang Kaiser — *Interpretacion y analisés de la obra literaria*, Cuarta edición revisada, Biblioteca romanica hispanica, Editorial Gredos, Madrid, 1965.

J. Dubois, F. Edeline,
J.M. Klinkenberg,
P. Minguet, F. Pire,
N. Trinon — *Langue et Language*, Larousse, Paris, 1970.

* * * — *Dicționar de teorie literară*. Coordonator Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 358—360.

* * * — *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1976.

* * * — *Analize de texte poetice. Antologie*, Coordonator acad. I. Coteanu, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1986.

Ion Rotaru — *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, București, 1987.

CUPRINS

III. ARTA PROZEI

Lector: MARCELA PĂDUREAN
Tehnoredactor: GABRIELA ILIOPOLOS

Bun de tipar: 21. XII. 1987. Apărut: 1989.
Comanda nr.: 2788.
Coli de tipar: 28,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 243/87
la Intreprinderea Poligrafică „Crișana" Oradea,
str. Leontin Sălăjan nr. 105.
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA





DIN CUPRINS:

G. Călinescu	Tehnica criticii şi a istoriei literare
Tudor Vianu	Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului
Ion Coteanu	Cum vorbim despre text
Al. Piru	*Ţiganiada* de Ion Budai-Deleanu
E. Lovinescu	Costache Negruzzi ca prozator
D. Caracostea	Semnificaţia lui Vasile Alecsandri: /*Pastelurile*/
G. Călinescu	Mihai Eminescu: Tehnica exterioară
G. Ibrăileanu	Numele proprii în opera comică a lui Caragiale
G. Călinescu	Creangă „scriitor poporal"
Adrian Marino	Alexandru Macedonski: Poetica
Şerban Cioculescu	Tudor Arghezi: Vigoare, gingăşie, umor
Tudor Vianu	Ion Barbu: Ciclul ermetic
Şerban Cioculescu	Valori muzicale în opera lui Sadoveanu
Boris Cazacu	Cîteva aspecte ale stilului în romanul *Desculţ*
Ştefan Aug. Doinaş	*Mistreţul cu colţi de argint*

Lei 19

ISBN 973-24-0047-1